نئی شعری روایت

نئی شعری روایت

شمیم حنفی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک -1، آر.کے. پورم، نئی دہلی-110066

Nai Sheri Rewayat

By

Prof. Shamim Hanfi

سنہ اشاعت : جنوری، مارچ 2005 شک 1926

قومی اُردو کونسل کا پہلا اڈیشن : 900

قیمت : -/96

سلسلۂ مطبوعات : 1193

ISBN: 81-7587-080-x

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈس، جامع مسجد دہلی- 110006

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے ایک باضابطہ منصوبے کے تحت تاریخی حیثیت کی نایاب کتابوں کی مکرر اشاعت کا فیصلہ کیا ہے اور اس ضمن میں کئی اہم کتابیں شائع بھی کی ہیں۔ کونسل کا مقصد اچھی کتابیں کم سے کم قیمت پر مہیا کرانا ہے تاکہ اردو کا دائرہ زیادہ سے زیادہ وسیع ہو اور سارے ملک میں سمجھی، بولی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں جہاں تک ممکن ہو سکے، پوری کی جائیں اور کلاسکس سے لے کر دیگر علمی وادبی اور نصابی وغیر نصابی کتب آسانی سے مناسب قیمت پر اردوداں طبقے تک پہنچائی جاسکیں۔

پروفیسر شمیم حنفی کی یہ کتاب "نئی شعری روایت" جو پہلی بار آج سے تقریباً ستائیس سال قبل شائع ہوئی تھی، ادب بالخصوص شاعری میں جدیدیت کے میلان کے معروضی تجزیے پر مبنی ہے۔ اس میلان نے جب ہمارے ہاں زور پکڑا اور اُس وقت کے نئے لکھنے والوں میں اسے غیر معمولی پذیرائی حاصل ہوئی تو اس کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ کہا گیا۔ پروفیسر شمیم حنفی نے موافق اور مخالف دونوں طرح کی آرا کو سامنے رکھ کر سچائی کی کھوج کی ہے اور اس کھوج میں وہ کامیاب رہے ہیں۔ اس سلسلے کی ان کی پہلی کتاب "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کی طرح یہ کتاب بھی اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے اہمیت کی حامل ہے۔ ان کی افادیت اور اہمیت کے پیشِ نظر قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نے ان دونوں کتابوں کی دوبارہ اشاعت کا اہتمام کیا ہے۔

قوی امید ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی دیگر کتابوں کی طرح اس کتاب کی بھی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔ اہلِ علم سے گزارش ہے کہ کتاب میں کوئی خامی نظر آئے تو تحریر فرمائیں تاکہ اگلی اشاعت میں دور کی جاسکے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائرکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

امی جان مرحومہ
اور میاں جان مرحوم
کے نام

مباحث

I challenge all the world,

To show one good Epic,

Elegiac or lyric poem....,

One Eclogue, Pastoral,

Or anything like the Ancients,

—Jonathan Smedley :

Gulliveriana

حرفِ آغاز (پہلی اشاعت نومبر 1978ء)

یہ کتاب اُس طویل مقالے کے آخری تین ابواب پر مشتمل ہے جو اب سے چند برس پہلے ترتیب دیا گیا تھا۔ مقالے کی ضخامت کا جبر تھا کہ اسے دونیم کر دیا جائے۔ پہلا حصہ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اس طرح یہ دونوں کتابیں اپنی جگہ مکمل نظر آنے کے باوجود دراصل ایک ہی زنجیر کے دو حلقے ہیں۔ معزز قاری اگر پہلی کتاب کے صفحات سے گزرنے کی ہمت بھی کر سکے تو بعض بحثوں کے ناتمام رہنے کی شکایت غالباً اسے نہ ہوگی۔

جن دنوں یہ مقالہ ترتیب دیا گیا، جدیدیت کا ہنگامہ زوروں پر تھا۔ کچھ عالم فاضل لوگ اسے خلاصۂ کائنات سمجھنے پر مصر تھے اور کچھ اسے یکسر مسترد کر دینے پر بضد۔ میری حیرانی نے اکسایا کہ انتہا پسندانہ رایوں کے اس شور میں نئی حسیت کا معروضی تجزیہ کیا جائے اور ان عناصر کا سراغ لگایا جائے جو اسے فکری اساس فراہم کرتے ہیں۔ مجھ جیسے شخص کے لیے یہ بات آسان نہ تھی۔ تاہم جی کڑا کر کے میں نے بہت سے واہموں سے نجات پائی اور امکان بھر علمی بنیادوں پر جدیدیت کے میلانات کا تجزیہ کیا۔

کچھ ممتاز ادیبوں اور دانشوروں نے اس کوشش کی مبالغہ آمیز تعریف کی، کچھ لوگ اسی تناسب سے ناخوش بھی ہوئے۔ میں اپنے آپ سے اس درجہ باخبر نہیں کہ تعریف کے ہر کلمے کو سچ سمجھ لوں، نہ خود سے اتنا بے خبر ہوں کہ بعض اصحاب علم کی ناخوشی سے پریشان ہو جاؤں۔

مجھے اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ یہ مقالہ ادبی مطالعے کے مناصب کی ادائگی نہیں کرتا۔ اس کے مباحث کا دائرہ افکار اور تجربات کی نوعیت کے تجزیے تک محدود ہے۔ نئی شاعری کی جمالیاتی اور فنی تقویم یا نئی شاعری کی تاریخ نویسی میرا مسئلہ نہیں تھی۔ بس کوئی صاحب اس مقالے کی بنیاد پر ''جدید'' شعرا کی فہرست نہ بنائیں کہ وہ ہر حال میں نامکمل ہوگی۔ یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ بڑی شاعری تو خیر گئے دنوں کے ساتھ گئی ''نیا'' اور ''اچھا'' بھی ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ اس مسافر کو صرف اس سچائی کی تلاش تھی جو اس عہد کی شاعری کے نام و نشان کا پتا دے سکے۔

شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔ 110025

شمیم حنفی

یکم مئی 1978ء

پہلا باب

- نئی شاعری (1)
- (بیسویں صدی کی اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اور اس کے مضمرات)

- بیسویں صدی کی اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اوراس کے مضمرات
- نئی جمالیات
- تخلیقی عمل اوراظہار وابلاغ کے مسائل

''جدید شاعری میں سب کچھ ہے۔ اگر نہیں ہے تو عظمت۔ جدید شاعری کرنے والوں کو اپنے آپ سے یہ پوچھنا چاہیے کہ انھیں عظمت کائنات وحیات کا اتنا ہی بڑا احساس ہے جتنا پچھلے ادوار کے مسلمہ طور پر مانے ہوئے بڑے شاعروں کو نصیب یا حاصل رہا ہے؟ کیا ان کے خیالات، ان کے اشعار اوران کے مصرعوں میں آفاق کی لامحدود وسعت اور اتھاہ گہرائی سموئی ہوئی ہے؟ کیا ان کے کلام کے لیے اتنی ہی عزت پیدا ہو پاتی ہے جو مشہور عالم شعرا کے افکار، اشعار اور مصرعوں کے لیے پیدا ہوتی ہے؟ کیا ان کا کلام ہمیں کالی داس یا کالی داس کے دوسرے ہم پلّہ شاعروں کی یاد دلاتا ہے؟ جدید اردو شاعروں میں آدھا شاعر بھی ایسا نہیں ہے جس کے بارے میں ہم یہ کہہ سکیں کہ دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی یاد اس کے کلام سے تازہ ہو جاتی ہے۔''

فراقؔ گورکھپوری:
کتاب، لکھنؤ، دسمبر 1966ء

●

آکتیو یو پاز نے نئی شاعری کے بارے میں کہا ہے کہ یہ دو قطبین کے درمیان حرکت کرتی ہے۔ ایک جادوئی اور دوسرا انقلابی۔(1) جادوئی سے مراد یہ آرزومندی ہے کہ ذات کے اس شعور کو، جس نے فطرت سے انسان کے رشتے منقطع کر دیے ہیں اور اسے نئے عہد کی تلخیوں سے دو چار کیا ہے، کسی طرح فنا کر دیا جائے اور اس جبلی معصومیت سے ایک نیا ربط استوار کیا جائے جسے انسان اپنے ذہنی اور تہذیبی ارتقا کی جدوجہد اور کامرانیوں کے نشے میں کھو بیٹھا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، یہ خود کو تاریخ یعنی زمانِ مسلسل کی بندشوں سے آزاد کرنے کی جستجو ہے۔ انقلابی کا مفہوم یہ ہے کہ فطرت اور تاریخ کی حقیقت کو کسی طرح زیرنگیں کیا جائے تاکہ اپنی ذات کا اثبات اور اپنے وجود کے معنی کی دریافت ممکن ہو سکے۔ اس تعریف کی روشنی میں فکری سطح پر نئی شاعری دو متضاد یا ایک دوسرے سے بالکل مختلف خانوں میں بٹ جاتی ہے جن میں بظاہر اشتراک کا کوئی نقش نہیں ابھرتا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شعر کا پورا نظام لفظ کی بنیاد پر مرتب ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ شاعر کی یہ کوشش بھی ہوتی ہے کہ لفظ اس کے تجربے کا حصار نہ بن سکیں اور وہ ان کے حدود و قیود سے آگے جا کر الفاظ کو ایک وسیع اور بسیط جمالیاتی وحدت کا ترجمان بنا دے۔ اس لیے پاز یہ بھی کہتا ہے کہ شعر میں لفظ محض اس حقیقت کا اسم نہیں ہوتا جو بظاہر اس سے وابستہ نظر آتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر انسان میں بیک وقت کئی چہرے چھپے ہوتے ہیں۔ وہ تاریخ کا زندانی بھی دکھائی دیتا ہے اور اس سے آزاد بھی۔ وہ تاریخ اور سماجی صداقتوں میں آلودہ بھی ہوتا ہے اور بعض نجی لمحوں کی رفاقت میں ان صداقتوں کی دست رس سے دور ہو جانے پر قادر بھی۔ اس کی ذات بیک وقت دو سطحوں پر خود کو منکشف کرتی ہے۔

اس طرح نئی شاعری کے دو تناظر سامنے آتے ہیں۔ ایک تو عصری اور مکانی اور دوسرا ابدی و آفاقی۔ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں جن افکار سے بحث کی گئی تھی اور جو اس میلان کو ایک منطقی اساس فراہم کرتے ہیں، ان کا تعلق بیسویں صدی کے مخصوص ذہنی و جذباتی ماحول اور حالات و حوادث سے بھی ہے اور ذات و کائنات کے ازلی مسئلوں سے بھی۔ گرچہ طرزِ نظر اور احساس کی تبدیلی ان مسائل کو بھی نئی معنویتوں کا حامل بنا دیتی ہے۔ جدیدیت چونکہ معینہ مسلک، نظریے اور دستورالعمل سے وابستگی کو شعار نہیں بناتی اس لیے نئی شاعری میں

ایسے کئی عناصر کا سراغ مل بھی جائے گا جو بیسویں صدی اور اس سے پہلے کی شعری روایت میں شامل دکھائی دیں گے۔ مذہبی اور مابعد الطبیعاتی فکر، خیال کا علامتی تبدل اور مرئی اشیا کی تجرید خواب وحقیقت کے تصادمات اور ذات وکائنات کی نفی واثبات جسم اور روح کی کشمکش اور جنون وخرد کی آویزش...... یہ تمام مظاہر تخلیقی اور تہذیبی روایات کا حصہ ہیں۔ سوالات کا ایک طویل سلسلہ ہے جو انسان کے شعوری ارتقا کی پوری تاریخ سے منسلک ہے۔ نئے انسان کے لہو میں پرانے آدمی کی حرارت بھی ملتی ہے اور آئندہ نسلوں کے نقیب کی آہٹ بھی۔ لیکن ہر لمحہ نئی سچائیوں کو پرانی سچائیوں سے متمائز کرتا جاتا ہے اور نئے تجربوں کی شمولیت ہر نئی سچائی کو نئے ابعاد سے ہمکنار کرتی جاتی ہے۔ بنیادی سچائیاں جوں کی توں قائم رہ جائیں تب بھی ان کی طرف رویئے تبدیل ہوتے جاتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں مستقل اور لازمی صداقتوں کو روح عصر کا استعارہ بناتی ہیں اور لمحاتی صداقتوں کو دائمی اور آفاقی معنویت سے ہمکنار کرتی ہیں۔ حال 'ابدی حال' بھی بن جاتا ہے اور ایک ساعت گریزاں بھی جسے دیکھنے کے لیے ماضی کی طرف مڑنا پڑتا ہے۔ اسی احساس نے میراجی سے یہ بات کہلوائی تھی کہ ''مستقبل سے میرا تعلق بےنام سا ہے۔ میں صرف دو زمانوں کا انسان ہوں۔ ماضی اور حال...... یہی دو دائرے مجھے ہر وقت گھیرے رہتے ہیں اور میری عملی زندگی بھی انھیں کی پابند ہے۔(2) تاہم یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ جدیدیت چونکہ زماں کی میکانکی تقسیم کے تصور کو قبول نہیں کرتی، اس لیے بیسویں صدی کی اردو شاعری میں اس میلان سے وابستہ شعرا کے یہاں ماضی، حال اور مستقبل، یہ تینوں زمانے ایک نقطے پر یکجا دکھائی دیتے ہیں۔ یہی انداز فکر جدیدیت کو عصریت سے ممیز کرتا ہے اور نئی شاعری کے لیے عصری شاعری کی اصطلاح کو گمراہ کن بناتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو نئی شاعری کے سرآغاز کی جستجو کے سلسلے میں کئی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں لفظ جدید کے مضمرات پر جو نکات زیر بحث آچکے ہیں، ان کی روشنی میں اب اس مسئلے پر کسی مزید اظہار خیال کی ضرورت نہیں کہ جدیدیت جدید کے اس تصور سے کوئی ذہنی علاقہ نہیں رکھتی جس کی اساس پر حالی اور آزاد کی جدید شاعری کا ایوان قائم کیا گیا تھا۔ متذکرہ کتاب کے دوسرے باب میں جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں اور اس کے بعد کے دو ابواب میں سائنسی عقلیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کی فکری بنیادوں کے تجزیے سے، یہ مسئلہ واضح کیا جاچکا ہے کہ جدیدیت جدید کے سماجی اور منطقی معیاروں سے بھی غیر متعلق ہے۔ اس طرح یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شاعری کی تقویم میں ''جدید'' کے تاریخی تصور اور اس کے عقلی نیز خالص فلسفیانہ تصور یا سماجی تصور کے حدود اور انسلاکات کو جدیدیت کا پیمانہ نہ بنایا جائے۔ ہر آج کل کے مقابلے میں جدید تر ہے اور انسانی عقل وعمل کا ہر نیا مظہر تمام پرانے مظاہر کی بہ نسبت جدید کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ لیکن جدیدیت ہر اس تجربے کو اور ہر اس مظہر کو نئے انسان سے

منسلک سمجھتی ہے جو اس کی شخصیت اور مسائل کے کسی پہلو سے ربط رکھتا ہے، خواہ تاریخی، سماجی اور عقلی اعتبار سے وہ کتنا ہی مجہول اور فرسودہ کیوں نہ سمجھا جائے۔ اصل شرط نئی حقیقتوں کے ادراک اور نئے طرز احساس کی ہے۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئی شاعری میں تاریخی نقطۂ نظر سے قدیم عناصر کی شمولیت کو اردو کی شعری روایت میں ان عناصر کی کارفرمائی سے متمائز کیونکر کیا جائے؟ جذبہ وفکر کے اظہار کی وہ تمام صورتیں جن کا رشتہ تخلیقی اور تہذیبی روایت کے ایک طویل سلسلے سے ہے، محض نئے شعرا کے یہاں جدید اور ان کے پیش رووں کے یہاں قدیم کیوں سمجھی جائیں؟ جدیدیت نے چونکہ کسی باقاعدہ تحریک سے اپنا رشتہ نہیں جوڑا اس لیے ظاہر ہے کہ اس کی تاریخ کا تعین اس طور پر نہیں کیا جا سکتا جس طرح حالی اور آزاد کی جدید شاعری یا ترقی پسند تحریک کے سلسلے میں ممکن ہے۔ جہاں تک حالی اور آزاد یا ان کے معاصرین اور ترقی پسند شعرا کے تخلیقی نتائج کا تعلق ہے، اس کے جستہ جستہ عناصر بھی ان کے پیش رووں کے یہاں کبھی واضح اور کبھی مبہم شکلوں میں نظر آ جائیں گے۔ لیکن اس ضمن میں سہولت یہ ہے کہ جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری، دونوں کا آغاز ایک طے شدہ پروگرام کے تحت معینہ خطوط پر ہوا تھا۔ چنانچہ ان کے آغاز کا لمحہ اور مقام اور ان کے ترجمانوں کے نام سب کچھ سامنے ہے اور اس سلسلے میں کسی قیاس اور بحث کی ضرورت در پیش نہیں ہوتی۔ لیکن نئی شاعری نہ طے شدہ راستوں کی شاعری ہے کہ کسی قطعی ساعت کو ان راستوں پر سفر کا نقطۂ اولیں تسلیم کر لیا جائے، نہ یہ کوئی ذہنی عقیدہ یا نظریہ ہے جس سے وابستہ افراد کی فہرست سامنے رکھ کر اس کی تاریخ مرتب کر لی جائے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر سیاسی اور سماجی اور تہذیبی تحریک کی طرح انیسویں صدی کی جدید شاعری اور بیسویں صدی کی ترقی پسند تحریک، دونوں کا مقصد اور نصب العین واضح تھا۔ اس لیے ان دونوں تحریکوں سے ذہنی اور جذباتی وفاداریوں کی شرط اور نوعیت بھی واضح ہے۔ نئی شاعری ان دونوں کے برعکس نہ تو کوئی ٹھوس اور واضح مقصد رکھتی ہے نہ جدیدیت کوئی ایسا دستور العمل فراہم کرتی ہے جس سے مکمل وابستگی نئی شاعری کے حلقے میں شمولیت کی ضامن سمجھی جائے۔ فکری سطح پر جدیدیت کا منظر نامہ اتنا وسیع و بسیط ہے کہ متضاد عقاید و افکار اور ذہنی و جذباتی رویوں کے لیے بھی اس میں یکساں گنجائش نکل سکتی ہے اور فنی سطح پر نئی شعری جمالیات کی جہتیں اتنی کثیر ہیں کہ اظہار و بیان کی مختلف النوع ہیئتوں کو بیک وقت اس سے مربوط کیا جا سکتا ہے۔

مغربی شعر و ادب میں جدیدیت کی باقاعدہ روایت کا سر آغاز دوسری جنگِ عظیم کے بعد تخلیق کیے جانے والے ادب سے جوڑا جاتا ہے، جبکہ مغرب میں جدید دور علمی اور سماجی اور سیاسی اور تہذیبی اعتبار سے صدیوں پہلے شروع ہو چکا تھا۔ آواں گارد جو مغرب میں جدیدیت کی بنیاد ہے، اس کے اثر سے جو تحریکیں فروغ پذیر ہوئیں ان میں چار اہم ترین تحریکیں یعنی (1) مکعبیت (کیوبزم) (2) ماورائے حقیقت نگاری (سرریلزم)

(3) مستقبلیت (فیوچرزم) اور دارالازم، ان سب کا آغاز وارتقا دوسری جنگ عظیم سے پہلے ہوا اور ان چاروں تحریکوں کی الگ الگ انفرادیتوں کے باوجود رومانیت اور اشاریت پسندی کو ان کا پیش رو سمجھا جاتا ہے، جس کی کہانی انیسویں صدی کے اواخر میں شروع ہوئی تھی۔ اس طرح آواں گارد کے چار بنیادی اوصاف یعنی (1) عملیت (Activism) (2) جارحیت (Antagonism) (3) فناپرستی (Nihilism) اور (4) دردپسندی (Agonism) کے عناصر کی مماثلتیں بھی دوسری جنگ عظیم سے پہلے کے مغربی ادب میں بآسانی ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ آواں گارد کے اصولوں کی تشریح کرتے ہوئے رینٹو پاگیولی نے اسی لیے آواں گارد کو محض ایک ذہنی رویہ کہا ہے جس کے نشانات گرچہ دوسری تحریکوں سے متعلق شعرا کی نگارشات میں بھی مل جاتے ہیں، تاہم اس رویے کی مقبولیت نے اسے ایک تحریک کی شکل گذشتہ چند دہائیوں کے ادب میں دی۔ تحریک کے سلسلے میں پاگیولی نے ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آواں گارد کے سلسلے میں جب تحریک کا لفظ استعمال کیا جائے تو اسے اسکول یا مکتب فکر کے تصور سے الگ سمجھنا چاہیے۔(3) مکتب فکر کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ مقصد اور طریق کار کے کچھ اصول متعین کر لیے گئے جن کی پابندی لازمی قرار دے دی گئی (اس لحاظ سے ترقی پسندی ایک ضابطہ بند مکتب فکر بھی ہے اور اسکول بھی)۔ لیکن آواں گارد نہ تو مواد کا تعین کرتا ہے نہ ہیئت کا۔ اس لیے وہ تمام تحریکیں جن سے آواں گارد کا خمیر تیار ہوا ''رومانی اسکول'' کے استثنا کے ساتھ، کسی اسکول (مکتب فکر) سے اپنا رشتہ نہیں جوڑتیں اور ان کے تحریک کہے جانے کا جواز بھی صرف اس قدر ہے کہ چند شعرا نے ان کے اساسی میلانات اور طرز اظہار کے معیاروں کو یکساں شدومد کے ساتھ برتا ہے۔ جمالیات کے نئے اصولوں کے مطابق اب رومانی اسکول کو بھی مکتب فکر کے بجائے تحریک ہی کا نام دینا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کیونکہ پہلی جنگ عظیم سے پہلے ہی بحیثیت اسکول اس کا خاتمہ ہو گیا تھا۔ تاہم زندگی کے ایک توانا میلان کی شکل میں اس کے نشانات پہلی جنگ عظیم کے بعد کی تخلیقی فضا پر بھی مرتسم ہوتے رہے۔ اس اثر پذیری کا سبب یہی ہے کہ رومانیت میں وہ اصول پرستی اور راسخ العقیدگی کبھی نہیں پیدا ہوئی جو مکاتب فکر میں رفتہ رفتہ ایک خاموش طریقے سے در آتی ہے۔

ان اشاروں کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کے میلان کا سراغ لگاتے وقت اس میلان سے مماثلت کے اکادکا پہلوؤں کی بنیاد پر، یہ فیصلہ کرنا غلط ہوگا کہ چونکہ نئی شاعری سے پہلے بھی بعض شعرا کے یہاں ان مسائل اور فنی رویوں کی گونج سنائی دیتی ہے جو نئی شاعری سے مخصوص کر لیے گئے ہیں، اس لیے وہ شعرا بھی انھی معنوں میں جدید سمجھے جائیں جن معنوں میں نئی شاعری کے علمبرداروں کو جدید کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر وجودی فکر جسے جدیدیت کے نظام افکار میں کلیدی حیثیت دی جاتی ہے، اس کے نقوش ابن عربی، رومی، غالب، اقبال اور ازمنۂ وسطی کی پوری متصوفانہ تحریک میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح

داخلی ہیجان یا ذاتی تجربے سے وفاداری اور فن کے مقصود بالذات ہونے کا تصور، خواہ اردو کی شعری روایت میں قدما کے یہاں جمالیات کی ایک قدر کی حیثیت نہ پا سکا ہو، لیکن غیر ارادی طور پر ان کی تخلیقی ہیئتوں اور صیغۂ اظہار میں اس کی تلاش دشوار نہ ہوگی۔ احساس و اظہار کی ہر نوعیت اور فکر و فن کا ہر اصول و معیار اپنی پیشرو روایت سے کلیتہً لاتعلق نہیں ہوتا، نہ اس کی نمود خلا میں ہوتی ہے۔ ہر جدت کسی نہ کسی روایت سے مربوط ہوتی ہے، کبھی اس کی توسیع بن کر اور کبھی اس کی تخریب کے بعد اس کے ملبے سے تعمیر کی ایک نئی صورت کے طور پر۔ یعنی وہ نفی پر مبنی ہو یا اثبات پر اس کا رشتہ کسی نہ کسی شکل میں اپنے ماضی سے قائم رہتا ہے۔ کبھی وہ ماضی میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کر کے خود کو نیا بناتی ہے اور کبھی ماضی کے ملبے سے سر نکالتی ہے۔(4) البتہ روایت سے جدیدیت کے تعلق یا عدم تعلق کی بحث میں اس نکتے کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے کہ جدیدیت نے روایت سے انقطاع اور استفادہ، دونوں صورتوں میں روایت کو ایک نئی حقیقت کے طور پر دیکھا۔ روایت کے لفظ کے ساتھ ذہن میں جو مفہوم ابھرتا ہے وہ ماضی کا ہوتا ہے۔ ایسا ماضی جو حال کے ذہنی تجربے کا حصہ نہ ہو اور دوسروں کے تجربے کی شکل میں نئے انسان تک پہنچا ہو۔ یہ صورت حال روایت سے مغایرت کے احساس پر منتج ہوتی ہے اور اسے نئے انسان کے لیے بے معنی اور از کار رفتہ بنا دیتی ہے۔ لیکن جب روایت ماضی کے حدود سے نکل کر حال کی طرف اپنے سائے طویل کرتی ہے تو اس سے بے نیازی یا مغایرت کے بجائے مخاصمت و رقابت کا جذبہ حرکت پذیر ہوتا ہے۔ اپولونیئر نے کہا تھا: ''تم اپنے باپ کی لاش کو ہر جگہ نہیں گھسیٹ سکتے'' (5) یہاں روایت اور جدیدیت میں اس کو باپ اور بیٹے یا دو نسلوں کے تصادم اور پیکار کی جھلکیاں دکھائی دیں اور باپ کی ہٹ دھرمیوں کے باعث بیٹے کی شخصیت غصیلے نوجوان کی شخصیت بن گئی۔ وہ اس بات پر اڑ گیا کہ اپنی نظر کی رہبری اور شعور کی ہمسری کو قائم یا محفوظ رکھنے کی صورت صرف یہ ہے کہ باپ (روایت) کے وجود کو جڑ سے ختم کر دیا جائے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ نئی زندگی نے اسے جن مسائل سے دوچار کیا ہے، ان کا سامنا وہ اپنی نسل کے ساتھ اسی طرح کر رہا ہے جیسے جنگ میں دو فوجیں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو جاتی ہیں اور اس جنگ کو فتح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہر سپاہی نوجوان ہو۔ اور چونکہ اس جنگ کی نوبت بوڑھی نسل کی غلط کاریوں کے باعث آئی ہے اس لیے اس نسل سے مکمل انقطاع ضروری ہے۔(6) نئے شعرا میں افتخار جالب نے قدیم اور جدید کی راسخ حد بندیوں کی بنیاد پر روایت اور جدیدیت کو باپ اور بیٹے کے درمیان پیدا ہونے والی منافرت سے تعبیر کیا ہے۔ باپ پرانی اقدار کا نمائندہ ہے اور اب تک ان بنیادوں سے لپٹا ہوا ہے جو اسے مذہب اور سماجی اخلاقیات نے فراہم کی تھیں، بیٹا نئی صورت حال کا انسان ہے اور ان بنیادوں سے یکسر محروم۔ اور گرچہ اس کے پاس نہ واضح اقدار ہیں نہ صدیوں کے تربیت یافتہ اخلاقی تصورات، تاہم اس کی ناداری سے انسان کا جو خاکہ مرتب ہو رہا ہے وہ ماضی کی

منافقت کے پروردہ انسان کے عکس سے بہتر ہوگا۔اسی لیے افتخار جالب نے منفی رجحانات سے پیدا ہوتی ہوئی انسانیت کو سائنسی، غیر مذہبی، فلسفیانہ اور آفاقی انسانیت کا نام دیا ہے۔افتخار جالب کا خیال ہے کہ نئی زندگی کی بنیادیں جن تجربوں اور افکار پر استوار ہوئیں ہیں ان سے نہ ژولیدگی ممکن ہے نہ یہ امکان رہ گیا ہے کہ ریت کے ذروں کی مانند بکھرتی ہوئی پرانی اقدار کو پھر سے مجتمع کیا جا سکے گا۔اس لیے پرانے اسلوب زیست سے مکمل لاتعلقی ناگزیر ہے۔لکھتے ہیں:

ہماری آج کی زندگی جن تغیرات کو بطور اساس قبول کرتی ہے ان سے ژولیدگی ممکن نہیں۔جو کچھ جانا پہچانا اور مانا منوایا ہوا تھا ریت کے ذروں کے مانند بکھر گیا ہے۔کئی لوگ ان منتشر ذروں سے فرسودہ معاشرے کو قائم کرنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ اگر رفتہ و گذشتہ اسلوب زیست کو کس طور جینے مرنے پر اا گو کر دیا جائے تو زمانہ حال اپنے آشوب سمیت منہا کیا جا سکتا ہے۔اپنا زمانہ چھوڑ کر کسی موہوم زمانے کی تلاش میں سرگرداں ہونا کچھ اتنی بری بات نہیں رہی کہ کثیر تعداد شرفا کی ،اس تلاش سے شرافت کا سکہ چلاتی ہے۔ادھر ادھر تیرتی پھرتی ہے۔ورنہ کون نہیں جانتا کہ وقت حاوی ہوکر ہی رہتا ہے۔ وہ اسلوب زیست جو ہمارے آپ کے گھروں میں آ بسا ہے اجنبی ہے نہ غیر حقیقی۔زندہ و توانا ہے۔اس کی گمبھیرتا اس واویلے سے بھی متعین ہوتی ہے جو اس کے خلاف برپا ہے، روزانہ ایرے غیرے بزرگ کچھ نہ کچھ کہتے ہی ہیں۔بڑے عرصے سے کہہ رہے ہیں۔کہتے ہیں مگر کچھ کر نہیں پاتے۔(7)

اس ذہنی انتہا پسندی کی مثال آواں گارد کے ایک قلیل الحیات لیکن وسیع الاثر میلان داداازم کی جذباتی انتہا پسندی سے دی جا سکتی ہے۔زارا نے داداازم پر اپنے (انتہائی معروف) بدنام زمانہ لیکچر (1922) میں داداازم کو ہر مظہر سے مکمل لاتعلقی کے بودھی تصور کی طرف مراجعت کا نام دیا تھا اور ہر حقیقت کی نفی کے ساتھ خود اپنے وجود کی نفی کو دادا کے اصل الاصول سے تعبیر کیا تھا۔"تم میں جو کچھ ہے اسے ہمیشہ تباہ کرتے رہو......پھر تم بہت سے بھیدوں کو سمجھنے کے اہل ہوسکو گے۔" سب سے بڑی مسرت اس کے نزدیک ژولیدہ ذہنی تھی اور دوسروں کو بھی اس کیفیت سے دوچار کرنے کا عمل۔اس نے کہا تھا:

لاشعور ان تھک ہے اور اس پر قابو پانا ممکن......اس کی قوت ہمیں پسپا کر دیتی ہے۔وہ اتنا ہی پراسرار ہے جیسے ذہن کے خلیے کا آخری ریزہ......اگر ہم اسے سمجھ بھی لیں جب بھی اسے دوبارہ تعمیر نہیں کر سکتے۔(8)

دادا نے ہر نظامِ فکر، ہر نظریے، ہر عقیدے، ہر قدر اور اصول پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا تھا۔ اس کا ایقان کسی منصوبے میں تھا نہ مقصد میں۔ اس کے لیے کوئی حقیقت مقدس اور لائق احترام نہ تھی۔ اس کا علامتی نشان لاشیئت تھی، اور وجود سے لاموجود تک پھیلا ہوا ازلی اور ابدی خلا۔(9) اسی لیے دادا شاعروں کے رویے آپس میں بھی ایک دوسرے سے مختلف تھے اور ان کا اتحاد اس نقطے پر تھا کہ ماضی کے آسیب سے چھٹکارا حاصل کر کے انھیں اپنے اپنے طور پر فن کے خالصتاً انفرادی معیار سے رشتہ قائم کرنا ہے۔ جذباتی انتہا پسندی نے دادا شاعری کو محض سامعہ تک محدود کر دیا۔ موسیقی کو بے ربط آوازوں تک اور مصوری کو رنگوں، خطوط اور زاویوں تک، جس کے لیے نہ کسی تنظیم کی ضرورت تھی نہ تہذیب کی۔ لیکن روایت کی طرف افتخار جالب کے رویے اور دادا شاعروں کے رویے کا یہ فرق بہت اہم ہے کہ افتخار جالب تعقل کو اپنا رہنما بناتے ہیں اور دادا ازم تعقل سے گریز کو۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت بھی ناقابل تردید ہے کہ کوئی بھی انسانی رویہ، چاہے وہ عقلی ہو یا مخالف عقلیت، اس کی داغ بیل شعور ہی کی فعلیت سے پڑتی ہے، اور شعور و لاشعور کے مابین لکیر اتنی دھندلی ہوتی ہے کہ اس کی بنیاد پر دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا محال ہی نہیں، ناممکن ہے۔ افتخار جالب بھی قدیم و جدید کی حد بندی میں صنعتی معاشرے کی صورت حال کے نتائج سے مدد لیتے ہیں اور دادا شاعروں نے بھی پہلی جنگ عظیم کے بعد رونما ہونے والی انتشار آگیں ذہنی اور جذباتی فضا کی روشنی میں اپنا منشور ترتیب دیا تھا۔ یہاں ان کے طرز فکر کی صحت اور عدم صحت سے بحث نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ جدیدیت کی ترجمانی کرنے والے شعرا نے روایت کو جن شکلوں میں دیکھا ہے وہ اتنی پر پیچ اور کثیر الابعاد ہیں کہ کسی ایک کے نتیجۂ فکر کو روایت اور جدیدیت کے ضمن میں حتمی نہیں سمجھا جا سکتا۔ جدیدیت سے کسی منظم زاویۂ نظر اور آئین کا تقاضہ کرنے والوں کی اکثریت اس حقیقت کو فراموش کر دیتی ہے۔

اس موقع پر یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ ذہنی، تہذیبی اور فنی روایت سے انقطاع پر بعض شعرا کے اصرار سے یہ نتیجہ نہ اخذ کر لیا جائے کہ جدیدیت نے بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جن افکار و اقدار کی نشاندہی کی ہے، ان کی پیدائش خلا میں ہوئی ہے اور انسان کے شعوری ورثے سے اس کا کوئی علاقہ نہیں۔ جیسا کہ اس باب کی ابتدا ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت عصریت نہیں ہے بلکہ عصری سچائیوں کی بنیاد پر تاریخ اور تہذیب کے پورے سرمائے اور انسان کے ذہنی اور جذباتی مسائل کی دائم و قائم حقیقت کو یہ نئے اور تازہ کار زاویوں سے دیکھتی اور دکھاتی ہے۔ اس لیے اظہار و افکار کی انقلاب آفریں تبدیلیوں کے باوجود نئی شاعری میں پیشرو شاعری کے کئی رنگوں کا طلسم بیدار دکھائی دیتا ہے اور ان مسائل و معاملات کی بازگشت بھی یہاں سنائی دیتی ہے جو نئی شاعری کے آغاز سے پہلے شعرا کی فکر و نظر کا مرکز بن چکے تھے۔

اقبالؔ اس صدی کے پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں نئے انسان کے ذہنی، سماجی، اخلاقی اور روحانی مسئلوں کا احساس ملتا ہے۔ دوسری طرف اقبالؔ کا رشتہ اپنی شعری روایت سے بھی بہت مستحکم ہے، گرچہ انھوں نے اپنے بیشتر معاصرین کے برعکس روایت کو عادت کے طور پر قبول نہیں کیا اور اپنی شاعری کو زبان و بیان اور خیال کے امتناعات سے آزاد کر کے، روایت سے مربوط رکھنے کے باوجود، ایک نیا تخلیقی اور ذہنی استعارہ بنا دیا۔ وزیر آغا نے نئی فنی اقدار اور تہذیبی مسائل سے اقبال کے اس ذہنی قرب کی بنا پر انھیں جدیدیت کا پیش رو کہا ہے۔ (10) ان کا خیال ہے کہ اقبالؔ اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے شاعری میں فرد کے داخلی ہیجانات اور اس کے انفرادی اور سماجی مسائل کی عکاسی کی ہے۔ وہ اقبالؔ کی شاعری میں حالیؔ کے تصورات کا سایہ بھی دیکھتے ہیں اور اکبر کے اثرات بھی اور کہتے ہیں کہ ''اقبالؔ نے اسلاف کی عظمت کا تصور حالیؔ سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبرؔ سے مستعار لیا۔'' وہ اس کی توجیہہ یوں کرتے ہیں کہ:

> اقبالؔ ان بڑے شعرا میں سے ہیں جو ہمیشہ تعمیر اور تخریب کے سنگم پر نمودار ہوتے ہیں، جن کے ہاں ایک طرف تو نئے زمانے کی شکست و ریخت کا عرفان اور دوسری طرف ماضی کے نظم و ضبط کا احترام موجود ہوتا ہے اور جو آنے والے زمانے کی چاپ کو سننے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایسے شعرا کو نئے اور پرانے سبھی اپنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر ان کی قدامت یا جدیدیت کے بارے میں گرمیٔ گفتار کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔ (11)

اس اقتباس کے آخری جملے سے یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ اقبالؔ نئے انسان اور اس کی دنیا کے مسائل سے اپنی تمام تر آگہی، اور شعریات کے ترقی یافتہ اصولوں سے باخبری کے باوجود، قدیم و جدید دونوں کے لیے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اسی لیے نئے اور پرانے دونوں انھیں اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جبکہ جدیدیت پر عام اعتراض یہی ہے کہ اس نے اپنی ادبی، تہذیبی اور فکری روایت سے منہ موڑ لیا ہے اور نئی شاعری ایسی بوالعجبیوں کا شکار ہے جو اب سے پہلے کبھی دیکھنے اور سننے میں نہیں آئیں۔ نئی شاعری روایت کے بعض عناصر کا پاس رکھنے کے باوجود، قدیم مذاق و معیار رکھنے والوں کو آسودہ نہیں کرتی اور شعری روایت کی طرف نسبتاً دوستانہ رویہ رکھنے والے نئے شعرا بھی اقبالؔ کے برعکس نئے اور پرانے دونوں کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول نہیں ہوتے۔ پرانے حلقوں میں انھیں دادِ سخنوری مل جائے جب بھی وہ حلقے انھیں تمام و کمال اپنانے پر مائل نہ ہوں گے کیونکہ ان کے یہاں تخلیقی عمل کی طرف رویے کا فرق بہت واضح ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا کی نظر اپنے اس تضاد پر بھی نہیں جا سکی کہ اقبالؔ نے اگر داخلی ہیجان و اضطراب کو (جسے وزیر آغا جدید نظم کا

بنیادی وصف کہتے ہیں) اپنا رہنما بنایا تو اسلاف کی عظمت کا تصور یا مغرب کی نفی کا رویہ حالی اور اکبر سے مستعار لینے کے کیا معنی ہیں؟ داخلی ہیجان کی اولین شرط مسائل کی براہِ راست آگہی یا ذاتی سطح پر ان کا ادراک ہے۔ پھر اقبال کے یہاں ماضی سے جس ذہنی اور جذباتی قرب یا مغربی تمدن کے نقائص کا جو احساس ملتا ہے وہ حالی اور اکبر کی توسیع محض نہیں ہے۔ بلاشبہ اکبر کی صاحب نظری نے مغربی تہذیب کے عدم توازن اور اس کی نارسائیوں سے انھیں آگاہ کر دیا تھا۔ لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی سیاست، سماج اور تمدن نے جو موڑ اختیار کیے یا انیسویں صدی کے اواخر میں روحانی سطح پر اس تمدن سے ناآسودگی کی ایک زیریں لہر جو خود مغربی فکر و فلسفہ کے حجابات سے نمودار ہوئی، ان پر اقبال کی نظر کسی مستعار تجربے کے رہینِ منت نہیں ہے۔ اسی طرح اسلاف کی عظمت کے احساس نے حالی کو جس سماجی اخلاقیات کی اشاعت پر مائل کیا اس کی نوعیت اقبال کے تصور ماضی یا شعور تاریخ سے بہت مختلف ہے۔ حالی نے اس مسئلے کو صرف سماجی حقائق کے تناظر میں دیکھا تھا۔ اقبال نے اسے فلسفیانہ اور جذباتی سطح پر برتا۔ حالی اپنے ماضی کو اپنے "حال" سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے۔ اقبال نے ماضی کو اپنے "حال" کے ادھورے پن یا عدم توازن کو دور کرنے کا وسیلہ جانا۔ حالی تاریخ کو تعقل کے آئینے میں دیکھ رہے تھے۔ اقبال نے تعقل کی نارسائیوں کو بھی سمجھا اور انسانی عروج و زوال کے معمے کو جذباتی، روحانی اور نفسیاتی سطح پر بھی حل کرنے کی سعی کی۔ حالی حقیقت کے مادّی اور مشہود معیاروں کے حصار سے نہیں نکل سکے۔ اقبال نے انھی معیاروں پر سب سے کاری ضرب لگائی۔ حالی نے قدیم اور جدید کی آویزش کو دو ضدوں کے تصادم کی شکل میں دیکھا۔ اقبال نے قصۂ جدید و قدیم کو دلیل کم نظری جانا اور ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ابدی حال کی حیثیت دی۔ حالی حقیقت پرست تھے۔ اقبال خواب پرست۔ حالی نے سماجی ضرورتوں کے جبر کے باعث ساری توجہ فوری مسائل کے حل پر مرکوز کی۔ اقبال نے سامنے کی حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کیا، تاہم ان کی نگاہ وسیع تر تہذیبی اور روحانی مقاصد کا محاصرہ کرتی رہی۔ حالی نے مغرب کی ایک ترقی یافتہ قوم کو ذہن اور عمل کی توانائیوں کے واحد پیکر کی شکل میں دیکھا۔ اقبال اس بھید کو بھی پا گئے کہ بزم جانانہ کی رنگینی میں فریب نگاہ بھی شامل ہے۔ حالی نے انگریزوں کی سرپرستی کو ہندستانی قوم کی نجات اور فلاح کا وسیلہ سمجھا۔ اقبال ارض مشرق کی آزادی کا خواب دیکھتے رہے۔ غرضے کہ چند سطحی مماثلتوں کے باوجود حالی کی تجدد پرستی اور اقبال کی جدت نظر میں امتیاز کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ دونوں نے ملتِ اسلامیہ کی پوری تاریخ اور سامعین کے حوالے سے شعر کہے، لیکن دونوں کی بصیرت، طرزِ احساس اور فکر میں تاریخ کی کئی دہائیوں کا فاصلہ اور دو مختلف نسلوں کے شعور کا فرق صاف نظر آتا ہے۔ اقبال نے جس ذہنی آزادی اور اعتماد کے ساتھ مغرب کے نظریات کو سمجھنے کی کوشش کی، وہ حالی اور ان کے معاصرین کے لیے بعید از قیاس تھا۔ اس لیے نئی شاعری اور

جدیدیت کی ذہنی روایت کا رشتہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری کے تصور سے جوڑنا یا اقبال کو حالی کی توسیع سمجھنا ناقص اور بے بنیاد نتائج کو راہ دینا ہے۔

حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری لکھ کر اپنے عہد کی سائنس اور حقیقت پسندانہ اور ترقی پذیر فکر کا ایک منشور مرتب کر دیا تھا اور اسے اپنے مجموعۂ کلام کے حرف آغاز کی حیثیت دے کر، بالواسطہ طور پر، یہ وضاحت بھی کرنی چاہی تھی کہ اس منشور کی رہبری میں جذبہ و فکر کی تخلیقی جہتوں کا رنگ و آہنگ کیا ہو سکتا ہے۔ اقبال نے نثر میں اپنے عقاید و افکار کا بہت کم حصہ پیش کیا ہے۔ وہ اپنی اس مجبوری سے آگاہ تھے کہ ان کی فکر چونکہ بنیادی طور پر تخلیقی ہے، اس لیے نثری استدلال کے پیرائے میں شاید اس کی کما حقہ، ترجمانی ممکن بھی نہیں۔ حالی کی فکر کا مرکز و محور تاریخ کی بدلتی ہوئی حقیقتوں کی روشنی میں، ان کا مخصوص سماجی ماحول تھا۔ اقبال کی فکر کا حصار اور اس کا سرچشمہ، ان کے بسیط سماجی اور تہذیبی شعور کے باوصف مذہب ہے، اور مذہب کا فلسفیانہ مطالعہ تو ممکن ہے لیکن وہ پوری طرح چونکہ استدلال کے زیر نگیں نہیں آسکتا اس لیے اقبال نے شعری اظہار کو ترجیح دی۔ مذہبی عقاید و افکار شعر میں ڈھلنے کے بعد بقول رابرٹ لاول شعر کے تکنیکی اور تخیلی مسائل میں اتنے گھل مل جاتے ہیں کہ انھیں عقیدے کے طور پر قبول کرنا ان لوگوں کے لیے دشوار ہو جاتا ہے جو مذہب کا رسمی تصور رکھتے ہیں۔ مانوس افکار بھی ان کے لیے شعر میں داخل ہونے کے بعد اجنبی بن جاتے ہیں۔(12) اس لیے اقبال کی فکر کو حالی کی فکر کے معروضی اور غیر جذباتی آہنگ کے ایک مماثل میلان کے طور پر دیکھنا بھی غلط ہوگا۔ اقبال کے سلسلے میں پیدا ہونے والی الجھنوں کا اصل سبب یہی غلط بینی ہے جس کی بنیاد پر ان کے فلسفیانہ، مذہبی، ثقافتی، تعلیمی اور سیاسی تصورات میں تضادات ڈھونڈے جاتے رہے اور ان کی غیر ادبی حیثیتوں پر اتنا زور دیا جاتا رہا ہے کہ ان کی تخلیقی بحیثیت ثانوی ہو کر رہ گئی۔

اقبال کی فکر کے تخلیقی ہونے کی ایک بین شہادت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ وہ جن فلسفیوں یا افکار سے متاثر ہوئے ان کی نوعیت عام طور سے ادبی اور تخلیقی ہے۔ نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی رویوں نیز جدیدیت کے فکری انسلاکات سے، اقبال کی فکر میں اشتراک کے عناصر اسی لیے دکھائی دیتے ہیں کہ جدیدیت بھی استدلالی فلسفوں سے زیادہ ان مکاتب فکر سے مناسبت رکھتی ہے جو اپنے تجزیے اور طریق کار میں وجدان اور تخیل کی مداخلت کو شرک نہیں سمجھتے۔ اقبال نے اپنے حکیمانہ شعور کی تربیت اور تحفظ کے باوجود اپنے عقلی وجود کو اپنے کلی وجود کی وحدت پر غالب نہیں آنے دیا اور بیک وقت ایک شاعر، مفکر اور مذہبی انسان کے حقوق ادا کرتے رہے۔ ان کی مذہبیت، تصوف، ایرانی فلسفے سے شغف اور ماورائیت نے، انھیں مغرب کے مقامات عقل سے اسی لیے آسان گزار دیا۔ نطشے اور برگساں سے اقبال نے ذہنی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر اثرات قبول کیے۔ نطشے کو جب

اقبالؔ مجذوبؔ فرنگی کہتے ہیں تو اس سے بالواسطہ طور پر اس حقیقت کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ نطشےؔ ان کے لیے صرف ایک مفکر نہیں تھا اور بڑی حد تک اقبالؔ سے اس کا رشتہ دو شاعروں کا ذہنی رشتہ ہے۔ اقبالؔ، نطشےؔ اور برگساںؔ سے ہوتے ہوئے مارکسؔ تک پہنچے تھے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ان کی عینیت پرستی ان کے ذہنی سفر کی پہلی اور بنیادی منزل کا علامیہ ہے۔ ارضیت تک وہ فکر کے کئی پر پیچ مرحلوں سے گزرنے کے بعد گئے، اس لیے مارکسؔ سے متاثر ہونے کے بعد بھی روح کی حقیقت پر ان کا ایمان اور ان کے جذباتی تحفظات برقرار رہے۔ نطشےؔ کی طرح اقبالؔ نے بھی ہر فلسفیانہ فکر کے انجام کو اپنی ہی ذات کے تجربے سے تعبیر کیا اور فنا کے تناظر میں بقا کی معنویت کا سراغ لگایا۔ نطشےؔ کی طرح اقبالؔ بھی انفرادیت (انا) کے عاشق ہیں، گرچہ عمل کو خیر سے مشروط کر کے انھوں نے نطشےؔ کی قوت پرستی اور بربریت سے خود کو الگ رکھا۔ نطشےؔ ہی کی طرح اقبالؔ بھی یہ سمجھتے رہے کہ انسان اپنی ذات میں خیر بھی ہے اور شر بھی اور اس کے انفرادی عمل ہی سے اس کی زندگی جنت بھی بنتی ہے اور جہنم بھی۔ نطشےؔ اور اقبالؔ دونوں کے یہاں قوت حیات کا راز تعقل کے بجائے جذبے کی شدت اور وفور میں مضمر ہے اور دونوں زندگی کو اندیشۂ سود و زیاں سے برتر حقیقت تسلیم کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں حقیقت صرف مشہود نہیں اور دونوں عشق کے امتحان سے گزرنے کے لیے ان منزلوں کی فتح کو ناکافی سمجھتے ہیں جو پہلے ہی پامال ہو چکی ہیں۔ نطشےؔ ہر مسئلے کے تجزیے میں ذاتی رشتے کے تناظر کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اقبالؔ بھی زمین و آسمانِ مستعار کو پھونک کر اپنے خاکستر سے اپنا جہاں تعمیر کرنے پر زور دیتے ہیں۔ مغرب کی صنعتی کامرانیوں کی ناداری کا احساس دونوں کو ہے اور دونوں عقلیت کی خوبیوں کے ساتھ اس کے نقائص اور نا تمامی کا بھی احساس رکھتے ہیں۔ نطشےؔ اپنی تحریروں میں اپنے پورے وجود کو سمو دینے کا داعی تھا اور کہتا تھا کہ خالص ذہنی مسائل کے بارے میں وہ کچھ نہیں جانتا۔ اقبالؔ نے بھی معجزۂ فن کی نمود کے لیے خون جگر کی لالہ کاری ضروری بتائی ہے۔ زندگی کی ہر حقیقت تک وہ عقل محض کے بجائے اپنے کلّی وجود کے حوالے سے پہنچے ہیں۔ لیکن نطشےؔ اور اقبالؔ کی فکر میں اتفاق کے علاوہ اختلاف کے بھی کئی پہلو ملتے ہیں۔ مثلاً اقبالؔ، نطشےؔ کے برعکس، طاقت کو مقصد کی پاکیزگی سے الگ کر کے پرستش کے لائق نہیں سمجھتے گرچہ نطشےؔ کی طرح اسے حسن کا مظہر مانتے ہیں۔ اسی طرح نطشےؔ نسلی امتیازات میں یقین رکھتا ہے اور اخلاقی اقدار کا مخالف ہے۔ اقبالؔ کی فکر ارتقا کی کسی بھی منزل پر اخلاقی تصورات سے بیگانگی نہیں برتتی نہ وہ نسلی عصبیتوں کو مطبوع سمجھتے ہیں(13) نطشےؔ جمہور کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا اور اقبالؔ جمہور کے ثنا خواں ہیں۔ غرضے کہ اقبالؔ اور نطشےؔ کے معتقدات اور ذہنی رویوں کے مابین طویل فاصلے بھی حائل ہیں۔ تاہم اقبالؔ اس کے قلب کو مومن اسی لیے سمجھتے ہیں کہ قوت و حیات کی مدح سرائی کے ذریعہ وہ انسان کی وجودی انفرادیت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے اور زندگی سے اس دوری کا مرتکب نہیں ہوتا جو خالص تعقل کا نتیجہ ہوتی

ہے(ہے فلسفہ زندگی سے دوری۔ اقبالؔ) بلکہ ایک رومانی زاویۂ نظر سے زندگی کے امکانات پر نظر ڈالتا ہے۔ اس طرح اقبالؔ کی فکر میں وجودیت کے اوّلین نشانات کی شمولیت جس نے نئی شاعری میں فرد کی ذات اور کائنات سے اس کے انفرادی رشتوں کے احساس و اظہار کو ایک فکری بنیاد فراہم کی ہے، انھیں جدیدیت سے قریب لاتی ہے۔

برگساںؔ کی فکر بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے متصوفانہ ہے اور ذات و زندگی کی جانب اس کا زاویۂ نظر بڑی حد تک ایک عقل پرست فلسفی کے بجائے صوفی کا ہے۔ وہ زندگی کی صرف مادّی تعبیر اور صرف عقل پر بھروسے کا قائل نہیں، نہ انسانی وجود کے سلسلے میں جسم و روح کی ثنویت کے تصوّر کا قائل ہے۔ انسان کو اس نے مادّی ارتقا کے بجائے اس کے تخلیقی ارتقا کے آئینے میں دیکھا۔ چنانچہ عقل کی رعونت پر اس نے ہمیشہ شک کی نظر ڈالی جس پر صنعتی ترقیوں کے نتیجے میں مشین اور سائنسی کلچر کا نشہ طاری تھا۔ برگساںؔ شعور کی عمیق ترسطحوں (تحت الشعور اور لاشعور) کی زرخیزی کا عارف ہی نہیں، اس کا شارح بھی تھا۔ اور یہ سمجھتا تھا کہ زندگی صرف منطقی فکر کی تدریجی تعمیر کا اظہار نہیں بلکہ روح اور وجدان کے حوالوں سے جلوہ نما ہوتی ہے۔ اس کی ذات سے ولیم جیمسؔ کی عقیدت کا سبب اس کی فکر کے اسی پہلو میں مضمر ہے۔ (ولیم جیمسؔ نے داخلیت ہی کو اصل شعور کہا تھا۔) تاہم اقبالؔ اور برگساںؔ کے اس فرق کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ برگساںؔ وجدان کی قوتوں کے مقابلے میں عقل پر ہمیشہ تمسخر کی نظر ڈالتا ہے جب کہ اقبالؔ عقل اور عشق دونوں کی اہمیت کے معترف ہیں اور دل کے ساتھ پاسبانِ عقل کی رفاقت کو مستحسن جانتے ہیں، اگرچہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ عقل حقیقت اولیٰ کے قریب پہنچ کر رُک جاتی ہے اور اس سے متصل نہیں ہونے پاتی (عقل گو آستاں سے دور نہیں۔ اس کی تقدیر میں حضور نہیں) برگساںؔ وقت کو دوران اور دوران ہی کو زمانِ حقیقی سمجھتا ہے اور اقبالؔ بھی صدائے کن فیکون کو دائم مرتعش محسوس کرتے ہیں۔ برگساںؔ وجود کی فضیلت اور خود مختاری یا ارادے کی آزادی کا داعی ہے اور اقبالؔ بھی انسانی تقدیر سے پہلے اس کی رضا کے احترام پر مشیتِ ایزدی کو مائل دیکھنا چاہتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ برگساںؔ ارادے اور اختیار کو جبلت کے نیک لڑکے سے وابستہ کرتا ہے اور اقبالؔ اسے روح اور عقل کے ارفع تر مقاصد کا تابع سمجھتے ہیں۔ اس کے برعکس، برگساںؔ عقل کو شریر لڑکے سے تعبیر کر کے اس کی لغزشوں سے مکمل احتیاط ضروری قرار دیتا ہے۔ برگساںؔ نے لکھا تھا کہ "میں مختلف احوال سے گزرتا ہوں۔ گرمی و سردی کا مزہ چکھتا ہوں۔ گاہے خوش و خرم ہوتا ہوں گاہے رنجور۔ کبھی کام میں مصروف ہوں کبھی بے کاری سے دل بہلاتا ہوں۔ تاثراتِ حسّی اور احساسات، ارادہ اور تصورات، یہ ہیں وہ تغیرات جن میں میرا وجود منقسم ہوتا ہے اور جو اسے اپنے رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ اس طرح میں مسلسل تغیرات کا نشانہ بنا رہتا ہوں۔" (14) اقبالؔ بھی کاروانِ وجود کو ہمیشہ متحرک اور سکون و ثبات کو صرف فریبِ نظر کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان ہر لحہ اپنی تخلیق کرتا رہتا ہے اور اس طرح مادّی دنیا کے

جبر کا پابند نہیں ہوتا۔ اس تخلیقی اختیار کی توجیہہ صرف عقل کی تابع اس لیے نہیں ہوتی کہ عقل سماجی فیصلوں کے جبر کو کسی نہ کسی شکل میں تسلیم کر لیتی ہے۔ اسی لیے اقبالؔ اس جہاں میں زندہ رہنے کی حمایت کرتے ہیں جس میں فرداودی کا تفرقہ نہیں اور جو روح یا باطن میں زندہ رہنے کے مترادف ہے (کھو نہ جا اس سحر و شام میں اے صاحب ہوش۔ اک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش)۔ باطنی زندگی میکانگی قوانین کے ضابطے کو تسلیم نہیں کرتی اور ان اعمال پر انحصار کرتی ہے جو آزاد و خودمختار ہوتے ہیں، لیکن نابینا نہیں ہوتے اور خیر و شر میں تفریق کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ برگساںؔ نے جوش حیات (Elan Vital) کو فطرت کے اسرار کی وضاحت کا وسیلہ سمجھا تھا۔ اقبالؔ عشق کو قوت حیات بنا کر اسے ایک معینہ نقطے پر مرتکز کر دیتے ہیں اور اس مقام پر ان کا راستہ برگساںؔ سے الگ ہو جاتا ہے۔

اس مقالے کے حدود میں اقبالؔ کی شاعری کے فکری پس منظر کی مکمل احاطہ بندی ممکن نہیں، نہ ہی اس کی ضرورت ہے کہ ان کی فکر کے تمام مآخذ سے بحث کی جائے۔ یہاں اقبالؔ کے نظام افکار کے صرف ان گوشوں کی طرف اشارہ مقصود ہے جو نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی منظرنامے سے منسلک ہیں اور جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری عناصر سے اقبالؔ کی مماثلتوں کا پتہ دیتے ہیں۔

''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں اس مسئلے پر مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ وجودیت کو آج کے فلسفے کی حیثیت حاصل ہے خواہ تحلیلی فلسفے کے معیار پر اسے ایک باقاعدہ اور منظم کتب فکر کی حیثیت نہ دی جائے۔ تخلیقی فکر سے وجودیت کی ہم آہنگی، اسے بہرنوع جدیدیت کے ادبی اور فکری میلانات سے مربوط کر دیتی ہے۔ یہاں اس سوال سے بھی بحث نہیں کہ اقبالؔ نے وجودی مفکروں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا یا ان سے بالواسطہ طور پر متعارف ہوئے تھے۔ یہاں صرف یہ حقیقت مدِنظر ہے کہ اقبالؔ کی فکر میں ارادی یا غیر ارادی سطح پر وجودی فکر کے ان عناصر کی بازگشت ضرور سنائی دیتی ہے جن سے جدیدیت کا فکری خاکہ معمور دکھائی دیتا ہے۔ نطشہ، کرکے گارؔ، یاس پرسؔ، ہائیڈیگر، مارسلؔ، بوبر، سارترؔ اور کامیوؔ کے افکار کا جو خلاصہ اور جائزہ پچھلی کتاب میں پیش کیا جا چکا ہے، اس کے پیش نظر جب ہم اقبالؔ کے تخلیقی سرمائے کو دیکھتے ہیں تو قدم قدم پر ہمیں اقبالؔ کی انفرادی خصوصیتوں کے باوجود ان کے چند خیالات سے مطابقت کا احساس ہوتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط ہوگا کہ اقبالؔ بھی انہی کی طرح وجودی مفکر تھے یا وجود کے مسائل پر انھوں نے من وعن وہی باتیں کہی ہیں جو وجودی مفکر کہتے آئے ہیں۔ فی الحقیقت یہ روح عصر کی کارفرمائی ہے جو وجودی مفکروں کے یہاں ایک مخصوص میلان کا اور اقبالؔ کے یہاں ایک تخلیقی جہت کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً ہائیڈیگر کا خیال تھا کہ انسان کائنات ارضی میں پھینک دیا گیا ہے، گرچہ اس کا پھینکنے والا کوئی نہیں اور اپنے جوہر کا تعین بھی وہ اپنی مرضی کے مطابق کرتا ہے۔

سارتر بھی اس حقیقت کا قائل تھا کہ انسان اپنی تعریف بعد میں متعین کرتا ہے۔ اقبال ہر چند کہ انسان کو ایک معینہ مقصد سے مشروط کرتے ہیں، تاہم یہ ضرور کہتے ہیں کہ ''انسان زمانے کی حرکت کا خط ابھی کھینچ رہا ہے'' جس سے مراد اس کے مخفی امکانات اور قوتیں ہیں۔ اس طرح ''موجود'' ''وجود پذیر'' بھی ہے اور کرکے گار کی اصطلاح میں امکان سے واقعیت کی طرف رواں۔ یہ امکانات ہی اسے لزوم یعنی پابندیوں سے آزاد کرتے ہیں اور وہ جوہر کی جبریت کے خول سے باہر نکلتا ہے اور اپنے وجود کی بیکرانی کا اظہار کرتا ہے۔ ''امکان کی خاموش قوت'' انسان کو برابر ممکنات کی طرف بلاتی رہتی ہے۔ اس قوت کا مخرج انسان کا وجود ہے۔ اس کا اظہار جوہر کا تعین۔ یہ قوت اتنی لامحدود ہے کہ ستاروں سے آگے بھی کئی نادیدہ جہانوں کی سیر کا تقاضہ انسان سے کرتی رہے گی اور بقول اقبال اس کے عشق کا امتحان جاری رہے گا۔ وجودی مفکر اس نتیجے تک اپنے ذاتی عقاید یا شخصی اور سماجی تجربوں کی وساطت سے پہنچے تھے۔ اقبال کے لیے اس بصیرت کا مخزن کلام الٰہی ہے۔ کہتے ہیں:

> ''ہمارے نزدیک قرآن مجید کے مطمحِ نظر سے کائنات کا کوئی تصور اتنا بعید نہیں جتنا یہ کہ وہ کسی پہلے سے سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کی زبانی نقل ہے .... قرآن مجید کی رُو سے کائنات میں اضافہ ممکن ہے۔ گویا وہ اضافہ پذیر کائنات ہے۔ کوئی بنا بنایا موضوع نہیں جس کو اس کے صانع نے مدت ہوئی تیار کیا تھا، مگر جواب مادّے کے ڈھیر کی طرح مکان مطلق میں پڑا ہے، جس میں زمانے کا کوئی دخل نہیں۔ اس لیے اس کا عدم و وجود برابر ہے۔ (15)

یہاں اقبال، برگساں کے جبلی اختیار کے بجائے یاس پرس کے اس خیال سے زیادہ قریب دکھائی دیتے ہیں کہ انسان اتمام یافتہ شے نہیں ہے بلکہ ایک ایسی ہستی ہے جو اپنی انا کی خودصورت گر ہے۔ اس انا کا عمل ایک نیا موقف پیدا کر دیتا ہے اور اپنی ندرت سے سنگ خارا کو لعل ناب نیز زندگی کو معجزہ کار بناتا ہے۔ (ندرت فکر و عمل سے معجزات زندگی۔ ندرت فکر و عمل سے سنگ خارا لعل ناب۔) سارتر کے نزدیک بھی کائنات میں انسان کی فضیلت کا سبب اس کے اعمال و مقاصد ہیں۔ زندگی صرف ہونا نہیں بلکہ خود کو بنانا ہے۔ ہائڈیگر بھی اس معاملے میں سارتر کا ہم خیال ہے کہ انسان اگر وجود کے امکانات سے کام نہیں لیتا اور اپنی قوتوں کو مہمیز نہیں کرتا تو اس کی روح پتھر بن جاتی ہے۔ ایسی صورت میں اس کا وجود، وجود نہیں بلکہ وجود کا فریب ہوتا ہے۔ حس و خبر سے عاری اور ارادہ و اختیار سے یکسر بے نیاز۔ اقبال نے بھی اپنی شاعری میں جابجا اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ مٹی کے ایک انبار کی صورت، جب تک انسان ارادہ و عمل کی طاقت سے محروم رہتا ہے اس کی ہستی خام ہوتی ہے اور شوق کی حرارت میں تپنے اور پختہ ہونے کے بعد ہی وہ شمشیر بے زنہار بنتا ہے۔ زندگی ذوق پرواز کا نام ہے اور پرواز اسی

وقت ممکن ہے جب وہ اپنی حالت سے غیر مطمئن اور اس کی نگاہ نئے جہانوں کی متلاشی ہو۔ مجموعی طور پر اقبال کی فکر اس اعتبار سے وجودیت کے بنیادی موقف کی حامی ہے کہ وہ بھی وجود کو جوہر سے مقدم سمجھتے ہیں۔ البتہ اسلام میں اپنے مکمل عقیدے کے سبب اقبال وجودیت کے انہی میلانات سے طبعاً قریب دکھائی دیتے ہیں جن کی بنیادیں سماجی اور دینی ہیں۔

مغرب کے صنعتی معاشرے اور مشینوں کی حکومت سے بیزاری کے اظہار میں بھی اقبال کی فکر کے ڈانڈے وجودی مفکروں سے مل جاتے ہیں۔ وجودیت ایک فلسفیانہ میلان کی حیثیت سے صنعتی تہذیب کے انتشار اور تضادات کے نتیجے میں سامنے آئی۔ وہ علم جس نے اس معاشرے اور نظام کی بنا ڈالی اقبال کے خیال میں بھی ناقص اور توازن سے عاری ہے کیونکہ اس نے شعور کو روشنی بخشی تو انسان سے اس کی بصیرت چھین بھی لی۔ اس علم نے اسے اتنا مغرور کر دیا کہ زندگی کے بنیادی مطالبات سے بے اعتنائی کو اس نے اپنا شعار بنا لیا اور یہ سمجھتا رہا کہ زندگی کی طرف اس نے اپنے تمام فرائض انجام دے دیے ہیں۔ اقبال نے مشینوں کے دھوئیں میں سیہ پوش ہوتی ہوئی تہذیب کو انسانیت کے کفن سے تعبیر کیا اور صنعتی انقلاب کے ساتھ ایک اخلاقی اور روحانی انقلاب کے بھی نقیب بن گئے۔ اہم بات یہ ہے کہ سائنسی تہذیب پر اقبال کی تنقید کسی سرّی یا مابعدالطبیعاتی زاویۂ نظر کے بجائے فی الواقع ایک نئی حقیقت پسندی کی ہی مرہونِ منت ہے۔ انھوں نے مغرب سے روشنی حاصل کرنے کے بعد مغربیت کو اپنا ہدف بنایا اور اس نتیجے تک پہنچے کہ سائنسی تہذیب کے ترقی یافتہ انسان نے ستاروں کی گزرگاہیں تو دیکھ لیں لیکن اپنے افکار کی دنیا سے بے خبر رہا۔ حکمت کے خم و پیچ میں وہ اس قدر الجھ گیا کہ نفع و ضرر کے فیصلے کی صلاحیت اس میں باقی نہ رہی۔ سورج کی شعاعوں کو اس نے اسیر کر لیا لیکن زندگی کی شب تاریک اس کی قوتوں سے سحر نہ ہو سکی۔ اس کا دماغ روشن ہے لیکن دل تیرہ و رنگ۔ وہ ظاہر میں آزاد ہے لیکن باطن میں گرفتار۔ اس کی جمہوریت دیو استبداد کی قبا ہے اور تجارت جوا۔ یہی وہ اسباب ہیں جن کی بنا پر یہ تہذیب جواں مرگی کے المیے سے دوچار ہے اور اس المناک حقیقت کی مظہر کہ وجود اور اسکے گرد و پیش کی دنیا کے مسائل صرف مادّی وسائل کی فراوانی سے حل نہیں کیے جا سکتے۔ جدیدیت کے وجودی تصور سے اقبال کے اختلافات کا سلسلہ بھی یہیں شروع ہوتا ہے۔ اقبال کی مقصدیت یا زندگی کی غائیت کے تصور نے اقبال کو سماجی اور سیاسی اور تہذیبی بحران کی طرف تو متوجہ کیا لیکن شخصی اور انفرادی بحران کے تجربے سے وہ لاتعلق رہے۔ یہ اقبال کی دینی روایت کا جبر ہے۔ عشق یا عرفان ذات کی انتہائی منزل انھیں امام حسینؑ کی قربانی میں دکھائی دی۔ اسمٰعیلؑ جس عشق کی ابتدا تھے، حسینؑ اسکی نہایت تھے۔ کامیو نے مسیحؑ کے مصلوب ہونے کو معصومیت کے قتل سے تعبیر کرتے ہوئے کہا تھا کہ عیسائیت کا جوہر ناانصافی کے نظریے پر مبنی ہے کیونکہ عیسائی جب ان کی قربانی کو ضروری قرار

دیتے ہیں تو اس نکتے کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ایک معصوم انسان کو غلط اسباب کی بنا پر قتل نہیں کیا جانا چاہیے تھا۔(16) اس اعتبار سے امام حسینؑ کی شہادت بھی اصلاً ان کے ماحول کے بحران سے مربوط ہو جاتی ہے جہاں وسیع تر مقاصد کی حفاظت کے لیے وہ اپنی ذات کو پسِ پشت ڈال دیتے ہیں، یا ذات اور غیر ذات کے درمیانی خط کو مٹا دیتے ہیں۔ سماجی وجودیت اور دینی وجودیت دونوں کی حدیں اس زاویہ نظر سے ایک معینہ بیرونی نقطے پر ختم ہو جاتی ہیں اور یہ معمہ حل ہونے سے رہ جاتا ہے کہ اگر سماجی اور مذہبی قدروں کا بحران ذاتی بحران کا حصہ نہ بن سکے تو اس وقت اس کا حل کیا ہوگا؟ اور اگر ذات اس بحران سے کلیۃً ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور اسے شخصی تجربہ بنا لیتی ہے یا دوسرے لفظوں میں محدود انا لامحدود انا بن جاتی تو اس کی انفرادیت کے معنی کا تعین کیونکر ہوگا؟ جو لوگ وجودیت کے مختلف نظریوں کی جہت اور ان کے درمیانی امتیازات کو نظر انداز کر کے جدیدیت کا بنیادی فلسفہ وجودیت میں ڈھونڈتے ہیں، ان کی الجھن کا اصل سبب یہی ہے کہ وہ ایک ساتھ تمام وجودی مفکروں کے نظریات کا اطلاق نئے میلانات پر کرتے ہیں۔ چنانچہ جدیدیت کی بنیادی حقیقتیں افکار کی اس بوقلمونی میں گم ہو جاتی ہیں۔ جدیدیت وجودیت کے فلسفیانہ تصورات کو کلی طور پر تسلیم نہیں کرتی، چنانچہ اقبالؔ کی وجودی فکر سے بھی، اس کی کلیت کے ساتھ، جدیدیت کا تعلق اس امر کے پیش نظر قائم کرنا غلط ہوگا کہ اقبالؔ نے انسانی وجود کی فضیلت کے لیے اس کے اظہار و عمل کا جو خاکہ ترتیب دیا ہے وہ اپنی رنگ آمیزی کی خاطر فوق البشر کا تصور نہیں۔ آدرش پرستی کے رجحان سے بھی فکری بُعد جدیدیت کو ترقی پسندی کے ردعمل کی شکل دیتا ہے اور روایت سے اس کے انحراف کو وسیع تر منطقوں تک بھی لے جاتا ہے۔

فکر سے قطع نظر تخلیقی رویے کا فرق بھی نئی شاعری اور اس کی پیش رو شاعری کے مابین ایک واضح امتیاز کی نشاندہی کرتا ہے۔ ہر سچے شاعر کی طرف اقبالؔ کی شاعری میں بھی خودکار طریقے سے ان تخلیقی عوامل اور عناصر کا دخل نظر آتا ہے جو فکر اور ہیئت کی دوئی کو ختم کر کے اسے ایک اکائی کی صورت دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ، اقبالؔ کا فنی شعور اور لسانی بصیرت بھی تخلیقی عمل کے ایک ترقی یافتہ تصور پر مبنی تھی اور اقبالؔ یہ جانتے تھے کہ تخلیقی استدلال کی مملکت سائنس، اخلاقیات اور تعقلات کی دنیا سے آگے شروع ہوتی ہے۔ یہ استدلال زینہ بہ زینہ بام تک نہیں پہنچتا۔ اس کے لیے تمام حقیقت موجود حقیقت ہوتی ہے اور ماضی و مستقبل کو ایک نقطے پر یکجا کر سکتی ہے۔ یہی تخلیقی استدلال فن میں ثبات دوام کا رنگ بھرتا ہے۔ علم اور روحانی حال و وجدان کے ضمن میں اقبالؔ نے شاعری سے فلسفہ مذہب کے روابط اور امتیازات کا ذکر کرتے ہوئے ان تینوں کو اس حد تک تو مماثل قرار دیا ہے کہ یہ سب کے سب، انسان اور اس کی کائنات آب و سراب، کائنات میں انسان کی حیثیت اور مظاہر سے اس کے رشتوں کی نوعیت کو مطالعے کا موضوع بناتے ہیں۔ لیکن اقبالؔ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ ان کے اپنے اپنے اسالیب اظہار ہیں۔

اس خطبے میں اقبال نے شعری فکر کو منفرد کہتے ہوئے اس کو تشبیہہ، تمثیل اور ابہام سے مشروط بھی کیا ہے، گرچہ خود انھوں نے ان شرائط کا ہمیشہ خیال نہیں رکھا۔

محض خیالات کو منظوم کر دینا شاعری نہیں بلکہ شاعری کی نقالی ہے۔ جو افکار اقبال سے پہلے نثر کا ورثہ بن چکے تھے انھیں اوزان و بحور میں صرف پابند کر دینا غیر ضروری بھی تھا۔ اقبال کی فکر کا امتیاز یہ ہے کہ شعر میں ڈھل کر وہ تخلیقی فکر بن گئی ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہو سکا (علی الخصوص ان کی شاعری کے ابتدائی ادوار میں) اقبال کا تعقل اور تصور حسن ان کی شخصیت میں باہم دگر پیوست ہو کر ان کی نظموں کو اکائیوں کی شکل نہیں دے سکا۔ اسی لیے جواب شکوہ، اسرار خودی اور رموز بے خودی کا حسن ایسے مقاصد سے گرانبار دکھائی دیتا ہے، جو ان سے باہر ہیں۔ ان میں پیغام رسانی کی لے اتنی تیز ہے کہ شعر کا داخلی آہنگ منتشر ہو گیا ہے۔ اس کے برعکس، اقبال کا تخلیقی وفور جب مقاصد پر غالب آجاتا ہے تو مقاصد خارج سے شعر پر اثر انداز ہونے کے بجائے اس کی تہہ سے نمو پذیر ہوتے ہیں۔ ذوق وشوق، مسجد قرطبہ، مکالمۂ جبریل و ابلیس، فرمان خدا فرشتوں کے نام اور ایسی کئی نظموں میں مقاصد ان کی سالمیت ہی کا جزو ہیں۔ ان میں زبان فکر کے اظہار کا ذریعہ نہیں، اس کا حصہ ہے اور اس اعتبار سے جدیدیت کی شعریات سے قریب تر۔

لیکن اقبال ایک ترقی یافتہ فنی بصیرت سے بہرہ ور ہونے کے باوجود فن کے جس تصور کو مستحسن سمجھتے تھے اس کی سطح انیسویں صدی کی اصلاحی شاعری اور بیسویں صدی کی ترقی پسند شاعری سے بلند تر نہیں ہے۔ شاعری کا مقصد وہ اپنی قوم تک "مفید مطلب خیالات پہنچانا" اور "ایک جدید معاشرے کی تعمیر میں مدد دینا" تصور کرتے تھے اور اس تصور کے تحت خود کو "شاعر محض" سمجھے جانے کے خلاف تھے۔ جدید تر فنی معیاروں کا ذکر تو دور رہا، خود اپنے معاصر کروچے کے اس نظریے سے وہ کوئی علاقہ نہیں رکھتے تھے کہ فن ایک ایسی تخلیقی فعالیت ہے جو بے مقصد ہے، افادیت اخلاق اور تعقل سب سے الگ۔ یہ فن کار کے جذباتی عمل سے ظہور پذیر ہونے والے تصور یا وجدان کا نام ہے جس میں ہیئت اور مافیہ کی ثنویت ختم ہو جاتی ہے۔ اقبال فن کو اخلاق کی پابندیوں سے آزاد عمل نہیں مانتے۔ سینۂ شاعر ان کے نزدیک تجلی زار حسن ہے اور اس کی بینائے فکر سے انوار حسن ہویدا ہوتے ہیں۔ اس کی نگاہ خوب کو خوب تر اور اس کا جادو مظاہر کو محبوب تر بناتا ہے۔ اس کے آب و گل میں بحر و بر پوشیدہ ہیں اور اس کا دل جہان تازہ کا خزینہ ہے۔ وہ خضر بھی ہے اور ظلمات میں جرعۂ آب حیات بھی۔ انھوں نے شاعر کو دیدۂ بینائے قوم اور سینۂ ملت کا دل کہا ہے جس کے بغیر کوئی قوم مٹی کے ڈھیر سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ (شاعر اندر سینۂ ملت چو دل۔ ملتی بے شاعری انبار گل۔) وہ آرٹ کو افادیت اور زندگی کا مظہر ہی نہیں اس کا آلۂ کار بھی سمجھتے تھے (مجید ملک سے ایک گفتگو، انوار اقبال)۔ مرقع چغتائی کے دیباچے میں اقبال نے "ہے"

''میں'' ''چاہیے'' کی جستجو کو فن کا نصب العین کہا ہے۔ (17) یعنی شاعر کا کام صرف یہ نہیں کہ زندگی کو جوں کا توں پیش کر دے بلکہ اسے زندگی کے امکانات اور مقاصد کا شارح اور نقیب بھی ہونا چاہیے۔

اقبالؔ نے نغمۂ جبریلؔ اور بانگ اسرافیلؔ کی اصطلاحوں کے تحت شاعری کو دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ نطشہ نے اپولو اور ڈایونیسس کے ذریعے کم و بیش اسی تصوّر کی ترجمانی کی تھی (18) اپولو عقل اور جمال ہے۔ ڈایونیسؔ حرکت اور جلال۔ ان اصطلاحوں (نغمہ، بانگ) کے انتخاب سے اقبالؔ کے تصورِ فن کا ایک معنی خیز نقش ابھرتا ہے۔ یعنی شاعری کی خانہ بندی میں اقبالؔ شاید غیر ارادی طور پر آہنگ کو ایک بنیادی حیثیت دے گئے ہیں اور اس طرح فکر اور صیغۂ اظہار کی سالمیّت کے شعور کی نشاندہی کی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ زبان ایک اجتماعی صداقت ہے۔ لہجے یا آہنگ کی نوعیت انفرادی ہوتی ہے۔ اقبالؔ کے اسلوب شعر کی انفرادیت کا انحصار بڑی حد تک ان کے مخصوص آہنگ پر ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جن نظموں یا اشعار میں ان کی توجہ فوری اور عملی مسائل تک محدود ہے، ان میں وعظ و پند، ارادہ و مقصد اور رشک و رقابت کی لے بہت اونچی ہے جس کی رسائی کسی اعلیٰ فنی پیکر تک نہیں ہوتی۔ بس خیالات نظم ہو جاتے ہیں۔ ان میں زیریں رو تفکر سے زیادہ جذباتی ابال کی ہے جس کی نمایاں ترین مثال جوشؔ کی شاعری ہے۔ یہ اشعار گہرے انفرادی حسی ارتکاز کے بجائے اجتماعی ضرورتوں کے عکاس ہیں۔ چنانچہ ان میں جلال کی جگہ صرف خطیبانہ بلند آہنگی ملتی ہے۔ اکثر غصّے کے مجبور اور مصلحت کوش اظہار سے ہمکنار۔ حرف و صوت کا ہر پیکر گو کہ خاموشی کی تہہ سے ابھرتا ہے، مگر خطیبانہ شاعری میں خاموشی کی یہ تہہ بالعموم اتنی چھچھلی ہوتی ہے کہ اس سے ابھرنے والے پیکر کا کوئی نقش انوکھا اور غیر متوقع نہیں ہوتا۔ تخلیقی عمل کے کامیاب لمحوں میں اقبالؔ کے آہنگ کی نمود جس خاموشی سے ہوتی ہے وہ سمندروں کی مثال گہری اور کوہساروں کی مانند پُر جلال ہے۔ اس میں گہرائی بھی ہے بلندی بھی، اور وسعت بھی۔ اس لیے اس میں فکر کا اکہرا پن نہیں۔ اس لہجے کی تشکیل و تعمیر اقبالؔ کی مفکرانہ سربلندی اور حواس کی ان تمام قوتوں کے ذریعہ ہوتی ہے جو حرف و صوت کے پس منظر میں بھی ہمیشہ متحرک دکھائی دیتی ہیں اور ان کی آواز کو دوٹوک، بے حجاب اور قطعیت زدہ کرنے کے بجائے اس میں مسلسل گونج کی کیفیت پیدا کرتی ہیں، اسرار سے لبریز اور ماورائی۔ خطابت کا سب سے بڑا عیب یہ ہوتا ہے کہ وہ بلند آہنگی کے باوجود ہجوم کے شور ہی کا حصّہ بن جاتی ہے۔ نئی شاعری اسی شور سے فاصلہ قائم رکھنے کے لیے خطابت سے گریز کرتی ہے۔ اقبالؔ کا لہجہ بھی تخاطب اور تکلم کے باوجود طبعی مسائل کے حدود سے نکل کر وسیع تر فضاؤں پر محیط ہو جاتا ہے اور اس کا جلال گرد و پیش کی خاموشی کو اور گہرا کر دیتا ہے۔ آہنگ کا یہ ہمہ جہت پھیلاؤ خطیبانہ درشتگی اور مفکرانہ جلال کے فرق کی وضاحت کرتا ہے۔

اقبالؔ شاعری کے ترجمے کے قائل نہیں تھے۔ (خط بنام تمکینؔ کاظمی۔ انوار اقبالؔ) ظاہر ہے کہ اگر وہ

شاعری میں صرف مجرد فکر کے اظہار کو مقصود جانتے تو ترجمے سے خیال کے مفہوم پر کوئی ضرب نہ پڑتی۔ لیکن تخلیقی فکر اپنی مکمل ترسیل کے لیے اپنے فنی پیکر کی ہمیشہ پابند ہوتی ہے۔ یہی پابندی شعر یا نظم کی جمالیاتی اور عضوی وحدت کی صورت گر ہوتی ہے۔ اقبال کی نظر شعر کی اس وحدت اور ان کیفیتوں کا شعور بھی رکھتی تھی جو الفاظ سے باہر لیکن شعر کے اندر موجود ہوتی ہیں اور زبان کے کثیرالابعاد امکانات کی حفاظت کرتی ہیں۔ شعر کی زبان کے معاملے میں اقبال کا تصور انفرادی ہی نہیں مجتہدانہ بھی تھا۔ انھوں نے کبھی زباں دانی کا دعویٰ نہیں کیا تاہم وہ لسانی صداقت کے جبر سے آگاہ اور شاعری کے تمام اوزاروں کے استعمال سے واقف تھے اور ان کی مدد سے انوکھے پیکر تراشنے پر قادر۔ تنقید ہمدرد کے جواب میں اقبال نے ''اُردو زبان پنجاب میں'' کے عنوان سے جو مضمون لکھا تھا (مخزن، لاہور، اکتوبر 1902ء) اس سے ان کی غیر معمولی لسانی سوجھ بوجھ، اساتذہ کے کلام پر محاکمانہ نظر، لسانی روایت کے عرفان اور زبان کے جسارت آمیز شعور کی واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ ظفر اقبال نے 1966ء میں گلافتاب (اندرونی سرورق کی عبارت) میں اردو زبان کا ایک خوابنامہ ترتیب دیا تھا اور اس ضرورت کی نشاندہی کی تھی کہ اردو زبان کی رگوں میں پنجابی زبان کے تازہ لہو کی آمیزش ہی اسے سوکھنے، سکڑنے اور مرجھانے سے بچا سکتی ہے(19)۔ اقبال نے اپنے عہد کی ضرورت اور اپنے انفرادی تخلیقی مزاج کے مطابق اس مسئلے کو حل کرنے کی طرف 1902ء میں ہی توجہ دلائی تھی اور لکھا تھا:

> ''تعجب ہے کہ میز، کمرہ، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو...... یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کی صریح مخالف ہے اور جس کا قائم و محفوظ رکھنا کسی فرد بشر کے امکان میں نہیں ہے۔''(20)

اقبال نے اپنے لسانی موقف کی تائید کے لیے لسانی ارتقا کے فطری قانون سے جواز فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے اس کا مقصد نئے ذہنی عمل اور اسلوب سے مطابقت پیدا کرنا ہے۔ اس مطابقت کے لیے ضروری ہے زبان کے ڈھانچے کو لوچ دار اور وسیع کیا جائے۔ اقبال کو بھی اس ضرورت کا احساس تھا چنانچہ اس مضمون میں انھوں نے یہ بھی کہا تھا کہ جن علاقوں میں کسی زبان کا چلن ہوتا ہے وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس پر یقینا اثر انداز ہوتا ہے۔ اقبال کے لسانی شعور کی ترتیب و تشکیل کا ایک اور معنی خیز پہلو مروجہ لسانی روایت کی مکمل گرفت سے ان کی آزادی ہے جو غالباً لسانی مراکز سے ان کی دوری کا عطیہ تھی۔ معاصر عہد کے پس منظر میں اس مسئلے کو یوں سمجھا

جا سکتا ہے کہ نئی شاعری نے جن اسالیب اظہار کو فروغ دیا ہے، ان میں مغربی پنجاب کے شعرا کی آواز، لہجے اور تخلیقی آہنگ پر روایتی اسالیب کا عکس نسبتاً دھندلا ہے اور کلاسیکی، رومانی یا ترقی پسند اسالیب کی بازگشت اردو علاقوں کے نئے شعرا کی بہ نسبت افتخار جالب، منیر نیازی، زاہد ڈار اور انیس ناگی کے یہاں تقریباً مفقود ہے۔

اقبال کے افکار اور فنی و لسانی تصورات پر اس بحث کا ماحصل یہ ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری کے پس منظر میں ان کی آواز ہر چند کہ جذبہ و خیال کے نئے جہانوں کی دید و دریافت پر مائل تھی اور لسانی مذاق و معیار کے مروجہ حدود کو انھوں نے عبور کرنے کی بہت وقیع اور بامعنی کوششیں کیں، تاہم فن کی مقصدیت کا واضح شعور اور کائنات ارضی کو ہم دوش ثریا بنانے کے لیے ایک مثالی وجود کا تصور، جدیدیت کے اساسی مراکز سے انھیں دور کر دیتا ہے۔ اقبال ایک ارضی خواب (یوٹوپیا) کے جویا تھے۔ جدیدیت خوابوں کے انتشار اور بے چارگی کا مرقع ہے۔ اقبال آدم کی عظمت کے نغمہ خواں ہیں۔ جدیدیت زوال آدم کی کہانی۔ اقبال خودی اور خود شناسی کے جوہر کی پرورش کر کے فرد کو معاشرتی کل سے ایک بے جان مادے کی طرح چمٹے رہنے کے بجائے اس کی تسخیر کا درس دیتے ہیں۔ جدیدیت کا ارتکاز بھی فرد پر ہے لیکن وہ فرد کی ہزیمتوں اور پسپائی کے مظاہر میں اس کے وجود کی حقیقت کا سراغ لگاتی ہے۔ اقبال نے داخلی تحرک کی اہمیت جتا کر غیر مادی سطحوں پر گزاری جانے والی زندگی اور اس کے تجربوں کی معنویت پر زور دیا لیکن اونچے آدرشوں اور بے حساب مقاصد کے بلند بام سے نیچے نہیں اترے۔ جدیدیت آدرشوں کے فریب اور اعلیٰ مقاصد کی بے حرمتی کے باعث تڑی مڑی شخصیتوں اور مجروح حقیقتوں کی سطح اور اس میں مخفی المیوں سے صرف نظر کر کے، کسی بلندی کو صدا دینے پر مائل نہیں ہوئی۔ اقبال آنکھوں میں آتش رفتہ کی چمک لیے کھوئے ہوئے جہانوں کی جستجو میں منہمک تھے۔ جدیدیت حرارتوں سے عاری اور بے نور نگاہوں کی تلاش ذات کا منظر نامہ ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر اقبال کی شاعری میں نئے انسان اور نئے عہد کے مسائل کی آگہی اور نئی شعریات کے اصولوں سے مطابقت کے چند نشانات کے باوجود اقبال کی جدت نظر جدیدیت کی رو اور نئی شاعری کے ترکیبی عناصر سے مختلف مراکز و منازل کا پتہ دیتی ہے۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں اردو شاعری کو نئی سماجی اور ذہنی تبدیلیوں کے مطابق افکار و اظہار کی سطح پر جدید بنانے کی کوششیں دوسرے چند شعرا نے بھی کیں۔ لیکن اقبال کے علاوہ کسی نے ان تاریخی تغیرات کے تمام ابعاد پر نظر نہیں ڈالی اور ان کا اجتہاد محدود دائروں میں گردش کرتا رہا۔ اس مقالے میں نہ تو بیسویں صدی کی اردو شاعری کے تمام رنگوں کا تجزیہ مقصود ہے نہ اس کے ارتقائی مدارج کا عہد بہ عہد جائزہ لینا ہے۔ تاہم شاعری کو جدید بنانے کی ان سرگرمیوں کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے جو جدید کے ناقص اور ادھورے تصور پر مبنی تھیں۔ مثال کے طور پر عظمت اللہ خاں نے اردو شاعری کو روایت کے پیر تسمہ پا سے نجات دلانے کے لیے یہ

کافی سمجھا کہ مغرب کے چند شعرا سے کسب فیض کر کے اردو شاعری کو سچے جذبات سے شرابور کیا جائے اور اسے قافیہ و غزل کے استبداد نیز عربی اور فارسی صیغۂ اظہار کے سحر سے نکال کر ہندی پنگل کی بنیادوں پر استعمال کیا جائے۔ عظمت اللہ خاں اُردو شاعری کو ''کائناتی مطالعے'' پر مائل کرنا چاہتے تھے اور ان کے نزدیک اس مطالعے کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ اردو شاعری کی ''ریزہ خیالی'' تھی جس نے مسلسل نظم کے امکانات ختم کر دیے تھے۔ دوسری رکاوٹ مروجہ اوزان اور بحریں تھیں جنھوں نے شاعری کے مواد کو محدود کر دیا تھا۔ اردو شاعری کا ''جدید آزادی کا دور'' شروع کرنے کے لیے وہ انہی دشواریوں کو عبور کرنا چاہتے تھے۔ (21) تاجور نجیب آبادی نے ''خیال آفریں طبیعتوں'' کا حوصلہ زندہ رکھنے کے لیے یہ ضروری سمجھا تھا کہ اردو شاعری کو قافیے کے جبر سے نجات دلائی جائے اور ہندستانی جذبات کا سیلاب دجلہ کے بجائے گنگا کی طرف بہا دیا جائے۔ (22) فراق نے اردو زبان کی صوتیات کو ''نئی تھرتھراہٹوں'' سے روشناس کرانے کے لیے اردو شاعری کو سنسکرت کے آہنگ سے قریب لانے کا مشورہ دیا۔ (23) ان مقاصد و مساعی کی افادیت مسلّم ہے لیکن ان کی نوعیت، جہتوں کے امتیاز کے باوجود حالی، آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، طباطبائی، شوق، بجنوری، رسوا، یلدرم، سر عبدالقادر (مخزن کے مدیر کی حیثیت سے) اور بیسویں صدی کے ربع اوّل کے معروف اور نیم معروف نظم گو شعرا کی کوششوں سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ان تمام کوششوں کا نصب العین نظم کے خارجی پیکر اور خیالات کو جمال تازہ سے ہمکنار کرنا تھا۔ اردو شاعری کو جدید بنانے کی یہ تمام سرگرمیاں بیسویں صدی کے اضطراب و انتشار اور نئے انسان کے ذاتی، نفسیاتی، اخلاقی، تہذیبی اور معاشرتی بحران سے لاتعلق رہیں۔ اقبال سے پہلے کسی نے نئی زندگی کے مسائل کو ذاتی ادراک و احساس کی سطح پر سلجھانے اور سمجھنے کی جدوجہد نہیں کی۔ اور جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، اقبال کی شاعری میں اظہار و افکار دونوں کے لحاظ سے، نئی حسیت کے عناصر گرچہ نمایاں نظر آتے ہیں اور ان کا تخلیقی وفور معینہ مقاصد کے حصار سے انھیں بار بار باہر لے جاتا ہے، تاہم بہ حیثیت مجموعی اقبال جدید کے سماجی اور فلسفیانہ تصور سے مربوط ہونے کے باوجود جدیدیت کے میلان اور نئی شاعری کے فنی تقاضوں سے مختلف سمتوں پر گامزن نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ان کی جدت نظر اور آگہی کو جدیدیت کے ادبی معیاروں اور تخلیقی تصورات سے خلط ملط کرنا غلط ہوگا۔

محدود اور واحد المرکز جذبات کی تازہ رنگی اور نئے لفظی اور فنی سانچوں کی تلاش کے اعتبار سے اختر شیرانی اور حفیظ کی رومانیت بھی جدید تھی کہ انھوں نے شاعری کا رُخ خارجی حقیقتوں سے موڑ کر اسے باطنی ہیجان کی طرف متوجہ کیا۔ اختر شیرانی شہزادۂ رومان سمجھے جانے لگے اور ان کی سلمیٰ و ریحانہ نئی عورت کا جذباتی استعارہ بن گئیں۔ لیکن اختر شیرانی کی طرح ان کی شاعری کی نئی عورت بھی عنفوان شباب کی آساں شکار جذباتیت کے

گرداب سے باہر نہ نکل سکی اور دونوں خواب کی وادیوں میں بھٹکتے رہے۔ اس از خود رفتگی نے رفتہ رفتہ انھیں گوشت اور پوست کے زندہ پیکروں کے بجائے بالآخر ایک غیر ارضی مخلوق بنا دیا جن کے لیے فلاطونی عشق اور حسن کی طہارت و تقدیس کا رومانی تصور، زندگی کی تمام حقیقتوں پر محیط تھا یا ایک تخیلی مسکن جہاں وہ زمینی مسائل کی حشر خیزیوں اور تلخیوں سے محفوظ تھے۔ عظمت اللہ خاں اور ان کے معاصر رومانی شعرا کی طرح اختر شیرانی کی رومانیت بھی جذباتی اور حسی اضطراب کا تو پتہ دیتی ہے لیکن انگریزی کے رومانی شعرا کی مہیب اور رفیع روحانی ناآسودگی کے برعکس ایک چھوٹے سے دائرے میں محصور ہو جاتی ہے اور اس ہمہ جہت شعور سے کلیتہً عاری ہے جس نے انگریزی کے رومانی شعرا کے اضطراب کا رشتہ ذات اور کائنات کے لامحدود منطقوں سے جوڑ دیا تھا اور ان کی رومانیت کو ایک وسیع حسی، تہذیبی اور ذاتی تناظر سے ہمکنار کیا تھا۔ حفیظ نے حقیقت کی ترجمانی کے پیش نظر سماجی ناہمواریوں کو بھی موضوع بنایا اور اقبال کی تقلید میں قومی مسائل کے حوالے سے بھی شعر کہے لیکن ذہن کے بے مائیگی، بصیرت کی تنگی اور شعور کی بے سامانی نے انھیں ایک پست جذباتی سطح سے اٹھنے نہیں دیا۔ ان کی فطرت پرستی منظر نگاری تک، نئے تخلیقی سانچوں کی جستجو ایک دلکش لیکن یک رخی غنائیت تک اور نئی قدروں کی عکاسی کا عمل قومیت کے رائج الوقت اور عامیانہ تصورات تک محدود رہ گیا۔

اقبال دانش حاضر کی روایت سے براہ راست واقفیت رکھتے تھے اس لیے انھیں اس کے عذاب کا بھی احساس تھا۔ (عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں۔ کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل۔) اسی احساس کے تحت اقبال نے اپنی آگہی کی حدیں وسیع کیں اور تعقل سے ماوراء وسائل کی مدد سے بھی وجود کے اسرار وامکانات پر نظر ڈالی۔ جوش نے اقبال ہی کے دکھائے ہوئے راستوں پر اپنی انفرادیت کو مستحکم کرنے اور تعقل سے ایک نیا رشتہ قائم کرنے کی جدوجہد کی۔ ان کے نزدیک نئی آگہی کا نقطۂ عروج یہ تھا کہ تعقل کے تازہ ترین مظاہر کو شعری لباس پہنا دیا جائے چنانچہ انھوں نے ایک بار آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت کو بھی نظم کرنے کا ارادہ کیا اور اس کے مضمرات یا فلسفیانہ رموز کو سمجھے بغیر محض دوسروں کی مدد سے معلومات جمع کرنا اور انھیں بحور و اوزان میں مقید کر دینا کافی سمجھا۔ وہ جس انقلاب کے داعی بنے اس کی فکری بنیادیں وہی تھیں جن پر "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کے چوتھے باب میں مفصل گفتگو کی جا چکی ہے۔ اس لیے یہاں جوش کے خیالات اور جدیدیت کے تناظر میں ان کی معنویت پر بحث غیر ضروری ہے۔ فنی سطح پر جوش کا اہم ترین وصف ان کی قادرالکلامی سمجھی جاتی ہے۔ لیکن یہی جوش کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے کہ اس نے الفاظ کی یورش سے انھیں محفوظ نہیں رکھا اور ان کی شاعری خطابت، تکرار، بے جا طوالت، جذبے کی برہنگی اور بے نیام اظہار کی نذر ہو کر رہ گئی۔ جوش کا المیہ یہ ہے کہ دانش حاضر کی پرستش اور اس کی ترجمانی کے دعووں کے باوجود وہ نئے تخلیقی تصورات اور معیاروں

سے حیرت انگیز حد تک بے خبر رہے۔ انھوں نے کسی تجربے کو شخصی تجربے کا تفکر اور تاثر نہیں بخشا اور ان کی نارسا فکر بھی لفظوں کی گونج اور جذباتیت کے بھونچال میں گم ہو گئی۔ وہ لفظ کے امکانات سے آگاہ ہونا تو دور رہا، اسے محدود کرنے کے درپے تھے۔ چنانچہ ان کے نزدیک عجز بیان کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ شعر میں لفظ کے معنی کا قطعی تعین نہ کیا جا سکے۔ اس لیے ترقی پسند شعرا کی خارجیت، خطابت اور برہنہ گفتاری کو فی الاصل اقبال کے پر جلال لہجے کے بجائے جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی کی ہی توسیع اور تقلید سمجھنا چاہیے۔ جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی اور اقبال کے تفکر آمیز آہنگ کے جلال کا فرق ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے کیونکہ یہ فرق صرف الفاظ و اصوات کا نہیں تخلیقی عمل کی طرف ان کے رویوں، شعری تجربے کی سطحوں اور شعور کے حدود کا فرق ہے۔ عام ترقی پسند شعرا کی طرف جوش کی شعری منطق بھی ان کی سماجی منطق کی تابع ہے اور کسی داخلی تصادم کا پتہ نہیں دیتی۔ ترقی پسند شعرا میں سے معدودے چند جو خود کو جوش کے اثر اور اشتراکی حقیقت نگاری کی قطعیت سے نسبتاً آزاد رکھ سکے، ان کے یہاں ایک معینہ نظریے سے وفاداری کے باوجود تخلیقی سطح پر اس آزادگی کا اظہار ہوا ہے جسے جدیدیت کے نظام افکار میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر فیض نے ترقی پسند تحریک سے باضابطہ وابستگی کے باوجود شعری تجربے کی حرمت قائم رکھی یا احمد ندیم قاسمی نے سماجی مقاصد سے اپنے خلوص کو برقرار رکھتے ہوئے بھی اپنی شاعری کو ہدایت نامہ نہیں بنایا اور اپنی انفرادیت پر قائم رہے۔ قاسمی نے اشتراکی حقیقت نگاری اور وحدت الوجود کے مابین مفاہمت کی ایک راہ اسی طرح پیدا کر لی تھی جس طرح حسرت خود کو بیک وقت صوفی مومن اور اشتراکی مسلم سمجھتے تھے اور ایک ساتھ دو مختلف الجہات راستوں پر گامزن تھے۔ قاسمی نے اپنی محدود شعری استعداد کے باوجود اپنی ارضیت کو بھی محفوظ رکھا اور اپنے مابعد الطبیعاتی زاویۂ نظر سے بھی وابستہ رہے۔ ممتاز حسین نے شاید ان کی اسی افتادِ طبع کے پیش نظر ترقی پسندوں کے حلقے میں انھیں زیادہ قابل اعتبار نہیں سمجھا اور یہ فیصلہ صادر کر بیٹھے کہ ''قاسمی کا مزاج مذہبی ہے'' (24) یا دوسرے لفظوں میں وہ غیر ترقی پسند ہیں۔

دراصل فیض اور قاسمی کی انفرادیت کا انحصار ان کے تخلیقی رویے اور شعری طریق کار پر ہے جس میں سماجی مسائل کی اہمیت کے اثبات کے باوجود ذاتی تناظر کی کارفرمائی شامل رہی۔ لیکن ترقی پسند تحریک سے وابستہ کئی شاعروں مثلاً مخدوم اور سردار جعفری کی چند نظمیں (مخدوم کی چاند تاروں کا بن، لخت جگر، اندھیرا۔ رقص، وصال اور سردار جعفری کی پتھر کی دیوار، اودھ کی خاک حسیں، میرا سفر اور ایک خواب اور کی بیشتر نظمیں) ترقی پسندی کے متوازی میلانات کی اثر پذیری کا پتہ بھی دیتی ہیں۔ ان میں دانستہ یا نادانستہ طور پر فیض کی تقلید کا رنگ نمایاں ہے۔ ایک معینہ زاویۂ نظر کی موجودگی کے باوجود شعری رمز اور اسرار کا رنگ بھی ان میں واضح ہے جو انھیں جدید تر شعری آہنگ سے قریب اور ترقی پسند شاعری کی عام برہنہ گفتاری اور قطعیت سے دور کر دیتا ہے۔ نسبتاً کم عمر ترقی

پسندوں (مثلاً مصطفےٰ زیدی، ظہور نظر، خلیل الرحمن اعظمی۔ محمد علوی، عمیق حنفی، عزیز قیسی، وحید اختر) کے یہاں شروع ہی سے ترقی پسندی اور جدیدیت کے متوازی اثرات منعکس ہوتے رہے، چنانچہ ان کی ادبی زندگی کے اولین دور کی بیشتر نظموں میں بھی ایک واضح سماجی شعور اور سیاسی یا تہذیبی مسائل کی بازگشت کے ساتھ ساتھ ذاتی تجربے سے وابستگی اور تخلیقی رویہ کے اعتبار سے ترقی پسندی کے براہ راست اظہار اور حلقۂ ارباب ذوق کی بالواسطگی کے مابین مفاہمت پیدا کرنے کی کوشش کا اندازہ ہوتا ہے۔ نومی اعتبار سے ان کا شعری طریق کار دو انتہاؤں کے درمیان ایک بیچ کی راہ، یا سماجی بحران اور ذاتی بحران میں ربط ڈھونڈنے اور دونوں کے حدود کو محفوظ رکھنے کی ایک کوشش کا پتہ دیتا ہے۔ یہ کوششیں بیسویں صدی کی شعری روایت کے اس عبوری دور کی نشاندہی کرتی ہیں جب ترقی پسندی کی مقبولیت کے باوجود شک وشبہ کی ایک توانا لہر اس کے گرد تیزی کے ساتھ اپنا دائرہ تنگ کرتی جارہی تھی۔ اس لہر نے بالآخران میں سے بیشتر کو ترقی پسندی سے منحرف کردیا، اور ان کے تخلیقی تجربوں کی غایت الغایات شاعری کو کسی بیرونی ضرورت کی تکمیل کا وسیلہ بنانے کے بجائے، نئے ذہنی، تہذیبی اور جذباتی ماحول میں ذاتی تجربات کا فنکارانہ انکشاف بھی بن گئی۔

اکا دکا شعری تخلیقات کی روشنی میں جدیدیت کے اولین نشانات تلاش کیے جائیں تو تصدق حسین خالد، تاثیر، فراق، شاد عارفی، مجاز، جذبی، جاں نثار اختر، ساحر، کیفی، سلام مچھلی شہری، حتی کہ بیسویں صدی کے اوائل کے بعض شعرا کے یہاں بھی نئی شاعری کی خاموش دستک سنی جاسکتی ہے۔ یہ نشانات فی الواقع نئی تعلیم اور اس کے ساتھ ساتھ بعض شعرا کی ذاتی کدوکاش کے مرہون منت تھے۔ ان کے پیچھے نئے نفسیاتی، حسی، جذباتی اور ذہنی تقاضوں کا عمل دخل نہ ہونے کے برابر تھا۔ ان کا مدعا انفرادی لے کی جستجو اور سماجی مقاصد کے شور میں اپنی تخلیقی استعداد کی پہچان اور اس کا اظہار تھا۔ لیکن نئے احساس، جذبے، شعور، لب ولہجے اور نئے لسانی سانچوں کی تعمیر و تشکیل، پہلی جنگ عظیم کے بعد رونما ہونے والے عالمگیر نفسیاتی اور جذباتی اضطراب کی انقلاب آفریں فضا میں، تیزی سے بنتی اور بگڑتی ہوئی انسانی شخصیت کے وسیع اور پیچیدہ تناظر میں انسان کو اسی قدر کے استعارے کے بجائے، ایک وجودی وحدت کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کا واضح عمل، جو ایک نئے شعری نظام کا محرک بنا، راشد اور میراجی سے منسوب ہے۔ یہ دو نام ایک نئے ذہنی اور جذباتی موڑ کی علامت ہیں اور ایک نئے سفر کے نقیب، خود راشد کے الفاظ میں:۔

> میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں۔ لیکن ہم دونوں نے اردو شاعری میں غالباً پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا ہے کہ جسم اور روح گویا ایک ہی شخص کے دو رُخ ہیں اور دونوں میں کامل ہم آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت اپنے

کمال کو نہیں پہنچ سکتی......

اور............

> میرا یا میراجی کا مقصد کسی نظریے کی تلقین کرنا نہ تھا بلکہ ہمارے نزدیک انسانی شخصیت کی داخلی ہم آہنگی ایک طبعی امر تھی اور اس کا ذکر ہم نے بغیر کسی ذہنی کش مکش یا انتشار کے کیا ہے۔(25)

یہ اقتباسات سلیم احمد کے نام راشد کے ایک خط سے منقول ہیں جس میں راشد نے ''نئی نظم اور پورا آدمی'' کے بنیادی موقف کی تائید کی ہے اور یہ اعتراف کیا ہے کہ سلیم احمد ''اردو ادب کے تنقید نگاروں میں غالباً پہلے شخص ہیں جنھوں نے ان کی اور میراجی کی شاعری کے بنیادی محرکات تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔'' خط کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ ''اپنے سیاسی واردات کے اظہار کے باوجود ''پورا آدمی'' اس خاکسار کے اندر زندہ ہے جس نے اختر شیرانی کے ملبے کے نیچے سے رینگ کر سر نکالا تھا اور اسے کوئی بلا اُچک نہیں لے گئی اور نہ اس کا کوئی اندیشہ ہے۔ لیکن مجھے اس ''پورے آدمی'' کو اپنے آپ سے اس طرح الگ کرنا بھی گوارا نہیں کہ وہ محض ''جنسی انسان'' بن کر رہ جائے اور اس کامل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہو جائے جو انسانی شخصیت کی سب وسعتوں پر حاوی ہوتی ہے۔'' راشد کی اس وضاحت کے باوجود، دشواری یہ ہے کہ سلیم احمد ''پورے آدمی'' کی تلاش میں راشد اور میراجی کے جس تخلیقی پیکر سے روشناس ہوئے، وہ روح اور جسم کی وحدت کا امین ہونے کے باوجود ادھورا ہے۔ جو صرف اپنے لہو کے حوالے سے سوچتا اور زندگی کو برتتا ہے اور ایک محدود معنی میں لارنس کی Blood Aesthetics کا مفسّر ہے۔ ظاہر ہے کہ جسم اور روح کی ثنویت پر غالب آنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ انسانی روح بس جسمانی بلکہ جنسی تقاضوں کی موید بن کر رہ جائے۔ سلیم احمد کا سارا ارتکاز اس نقطے پر ہے۔ چنانچہ اپنے بنیادی نظریے کی سند کے طور پر انھوں نے راشد اور میراجی کے جو حوالے استعمال کیے ہیں وہ سب کے سب اسی نقطے کے گرد گھومتے ہیں۔ اس نظریے کا نقص سمجھنے کے لیے ایک مثال کافی ہوگی۔ سلیم احمد نے اختر الایمان کی شاعری کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''اختر الایمان کی شاعری کا پلاٹ بہت ہی سادہ ہے۔ محبت پھر وہی شادی کا جھگڑا پڑا۔ عاشق کے پاس سب کچھ ہے سوائے زرِ نقد کے۔ فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ عاشق پیسہ کمانے جائے اور محبوبہ واپسی کا انتظار کرے۔ عاشق پیسہ کمانے جاتا ہے۔ آج میں تیسرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (تقابلی مطالعہ۔ جاں نثار۔ ساحر) لیکن پیسہ کمانا آسان تھوڑی ہے۔ روز دفتروں کے چکر کاٹتے کاٹتے جدائی کا درد بھی کھو جاتا ہے۔ ہستی بے رنگ معلوم ہونے لگتی ہے۔ نتیجہ:۔ ''جمود''۔(26) قطع نظر اس کے کہ شاعری میں کسی ایسے پلاٹ کا پتہ لگا لینا جس کی منطق اتنی سیدھی سادی ہو، اور اس پر ایک عنوان کی تختی نصب کر دینا شاعری کو

ایک ذاتی یا اجتماعی پروگرام یا تصادم کے عنصر سے عاری کسی قصے کی شکل میں دیکھنے کے مترادف ہے، اور اس کا اطلاق نئی نظم پر کرنا اس کے تمام ابعاد کو ایک دائرے میں محصور کر دینا ہے، خود ترقی پسندوں کے یہاں جو انسان کو ایک طے شدہ نظریے اور معینہ منطق کی روشنی میں دیکھتے ہیں، شاعری تک پہنچتے پہنچتے یہ منطق کئی ابعاد پر پھیل جاتی ہے اور انسانی معاشرے، مذہب، فن، تہذیب اور فرد سے اس کے رشتوں پر مبنی ہزار ہا سوالات سے مربوط ہو جاتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے اپنے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریات کو شاعری میں سمونے کے لیے انسانی شعور، عمل اور جذبے کے تمام مظاہر سے ان کا تعلق قائم کرنے کی سعی کی تھی۔ سلیم احمد جب راشد اور میراجی کو ایک نئی روایت کا بانی اور نظم جدید کا موجد (''نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد نے نکالا۔'' سلیم احمد) کہتے ہیں اور ساری توجہ اس بات پر صرف کر دیتے ہیں کہ میراجی نے کسری آدمی اور پورے آدمی کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھا اور کسری آدمی کی پیدائش کی مختلف صورتوں پر غور کیا''۔ اور پھر اس پورے آدمی کی شناخت کا نشان صرف کسری آدمی کو بناتے ہیں تو وہ نظم جدید کی صرف ایک جہت پر نظر ڈالتے ہیں اور میراجی یا راشد کی کلیت کو نظر انداز کو دیتے ہیں۔ اسی لیے راشد نے بھی اپنی شاعری کی ''غایت الغایات'' تک سلیم احمد کی رسائی کا اعتراف کرتے ہوئے بھی، یہ وضاحت ضروری سمجھی تھی کہ وہ پورے آدمی کو صرف جنسی انسان سمجھتے ہیں جو 'انسانی شخصیت کی سب وسعتوں پر حاوی، کامل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہوتا ہے۔'' (27)

اسٹینڈ نے ''نئی شعریات'' میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ رومانی تحریک نے شاعری کو دو مخالف تشویقات میں منقسم کر دیا تھا۔ اس تقسیم سے اس کا اشارہ شاعری کے مقبول عام اور خواص پسند معیاروں کے درمیانی فاصلے کی جانب ہے، جس میں گذشتہ صدی کی آخری دہائیوں میں مزید اضافہ ہو گیا تھا۔ اسٹینڈ کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے شعرا کا بنیادی مسئلہ اس فاصلے کو کم کرنا یا دو انتہاؤں میں مفاہمت پیدا کرنا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک، اس صدی کے ممتاز ترین شعرا نے انسانی وجود کو اس کے کلیت کے ساتھ فعال بنانے کی کوشش کی ہے۔ یے ٹس کی اصطلاح ''ہستی کی وحدت'' یا ''ایلیٹ کے الفاظ میں ''غیر منقسم حسیت'' کا مرکزی تصور جسم اور روح کی دوئی کو ختم کرنا اور شاعری کو پورے آدمی کا جمالیاتی اظہار بنانا ہے۔ (28) دوسرے الفاظ میں نئی شاعری ''اوناموِنو کے ''ٹھوس آدمی'' یا ایڈون میور کے ''فطری آدمی'' کی ترجمان ہے جس کے ساتھ وجود کی تمام وسعتیں، پیچیدگیاں اور تضادات وابستہ ہیں۔ نئی اور پرانی شاعری کا فرق مقبول عام اور خواص پسند رویوں کے فرق سے زیادہ فی الاصل پورے آدمی اور ادھورے آدمی کے اظہار کا فرق ہے۔ اقبال نے نئے انسان کی شخصیت کے تمام ابعاد پر نظر ڈالی۔ لیکن اپنا آئیڈیل اس انسان کو بنایا جو حال میں موجود نہیں بلکہ حال کے انسان کی امکانی شکل ہے۔ اسی لیے ان کی وجودی فکر جدیدیت کی وجودی فکر سے ایک منزل پر الگ ہو جاتی ہے اور حقائق کے بجائے خوابوں

اور ممکنہ قیاسات کی نذر ہو جاتی ہے۔ انھوں نے حالیؔ اور آزادؔ کی طرح چند تعصبات کی زنجیریں توڑیں تو نئے تحفظات پیدا کر لیے۔ ایک پست تر سطح پر ترقی پسند تحریک کا انداز نظر بھی یہی رہا۔ 1940ء میں حلقۂ ارباب ذوق کا قیام ترقی پسند تحریک کی قطعیت زدگی اور تعصبات کے خلاف ایک ذہنی احتجاج کے طور پر عمل میں آیا اور اس نے ''ہستی کی وحدت'' یا ''غیر منقسم حسیت'' کے فنکارانہ انکشاف کو اپنا اعلان نامہ بنایا۔ حلقے کے شعرا اس انسان کو، جو صرف قومی یا معاشرتی یا مذہبی یا سیاسی یا اخلاقی اقدار کی علامت تھا، ٹھوس انسان سے ہمکنار کرنا چاہتے تھے۔ راشدؔ اور میراجیؔ کو اس حلقے کے شعور اور احساس کے سب سے قوی الاثر ترجمانوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لیے ترقی پسندوں کی تعریض و تشنیع کا ہدف بھی سب سے زیادہ راشدؔ اور میراجیؔ ہی بنے۔ سردار جعفریؔ نے حلقۂ ارباب ذوق کی تمام مساعی کو ہیئت پرستی، ابہام پرستی اور جنس پرستی تک محدود قرار دے دیا۔ ان کا خیال ہے کہ اس حلقے کے لکھنے والے ایک گندی اور مجہول رومانیت کے شکار تھے ''اور فرائڈؔ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹؔ کی آغوش میں ڈوب کر تمام سماجی ذمہ داریوں سے بے نیاز ہو گئے تھے''۔ (29) اس سلسلے میں سردار جعفریؔ نے یہ عجیب وغریب نظریہ بھی پیش کیا ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق کا قیام چونکہ پنجاب میں عمل میں آیا تھا اور پنجاب میں اردو صرف درمیانی طبقے کی علمی زبان ہے اور عوام سے اس کا رشتہ وسیع نہیں، اس لیے حلقے کے شعرا آسانی سے یورپ کے انحطاط کا شکار ہو گئے۔ سردار جعفریؔ نے اس حقیقت کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی پذیرائی سب سے پہلے پنجاب ہی میں ہوئی، نیز اقبالؔ اور فیضؔ جن کی شاعری کو سردار جعفریؔ ''عوام کی آرزوؤں اور خوابوں اور سرگرمیوں'' سے الگ نہیں کرتے، اس کی پوری تشکیل پنجاب ہی میں ہوئی تھی۔ حلقے کے بعض شعرا نے چونکہ سماجی اخلاق کے مروجہ معیاروں سے انحراف کیا اور شاعری میں جنسی حجابات کو دور کرنے کی سعی کی، اس لیے سردار جعفریؔ انھیں فرائڈؔ کا قتیل سمجھتے ہیں۔ ان میں سے چند نے مذہبی فکر یا انسانی کے جذباتی اور نفسیاتی مطالبات کی روشنی میں ایک نئی مذہبیت کو (جو فی الاصل صنعتی معاشرے کی بے دریغ مادیت پرستی کے خلاف ایک ذہنی ردعمل تھی) اپنے تجربوں کی اساس بنایا، اس لیے سردار جعفریؔ نے ان کے رشتے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹؔ کی مسیحی وجودیت سے جوڑ دیے، اور مذہب کی اس آفاقی اپیل کو نظر انداز کر دیا جو بیسویں صدی کے شعر و ادب میں جدیدیت کے ایک نمایاں مظہر کا سبب بنی۔

سلیم احمدؔ اور سردار جعفریؔ دونوں میں فرق تقویم اور رد پنے کا ہے۔ سلیم احمد نے نئی شاعری کے پورے آدمی کو نیکی اور بدی کے سطحی معیاروں سے آزاد ہو کر دیکھا۔ سردار جعفریؔ نے ادبی شرائط اور اقدار سے یکسر بے نیاز ہو کر۔ ایک کا رویہ اثباتی اور ہمدردانہ ہے۔ دوسرے کا منفی اور معاندانہ، لیکن طریق کار کے اعتبار سے دونوں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ دونوں نے طے شدہ مفروضات کے ساتھ راشدؔ اور میراجیؔ کے تخلیقی عمل کی جہات

اور مراکز کا احاطہ کیا ہے۔ حلقۂ ارباب ذوق کے مقاصد اور سرگرمیاں ادب کو انسانی شخصیت کے ہر معنی خیز تجربے کا مخزن بنانے پر مرکوز تھیں۔ اس لیے اس حلقے کی نشستوں میں مباحث اور گفتگو کا دائرہ کسی مخصوص و معین موضوع تک محدود نہیں ہوتا تھا اور یہ کوشش کی جاتی تھی کہ ادب کو غیر ادبی مقاصد سے الگ کر کے ایک مقصود بالذات مظہر کے طور پر دیکھا جائے۔ ادبی تنقید میں بے باکی اور آزادی کی روایت کا استحکام بھی حلقے کی مساعی کا مرہون منت ہے۔ مبینہ اسباب کی بنا پر یہ آزادی ترقی پسند ادیبوں کو حاصل نہیں تھی۔ اس حلقے کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ اس نے ادب کو سیاسی اور اخلاقی آمریت سے نجات دلائی اور بقول راشد ''ادیبوں اور شاعروں کو ان غیر ادبی گروہوں کے غلبے سے بچایا...... جو قاری کی عام انسانی کمزوریوں سے فائدہ اٹھا کر اسے اپنے مخصوص یا سیاسی نظریات کا غلام بنایا چاہتے (تھے)۔'' (30) البتہ عمل کے مقابلے میں ردعمل کی لے چونکہ بالعموم زیادہ اونچی ہوتی ہے اس لیے حلقے کے بعض شعرا کی انتہا پسندی نے تجربے کی ندرت اور نئے صوتی اور لسانی سانچوں کی تلاش کے نام پر، شعری اظہار کے ایسے پیکر بھی تراشے جو بظاہر ہر قسم کی شعری اور شعوری تنظیم و تہذیب سے بے گانہ دکھائی دیتے ہیں۔ ایسی تخلیقات پر بودلیر کی یہ بات صادق آتی ہے کہ ہیئت سے غیر معتدل محبت بھیانک اور غیر متوقع بدنظمیوں کو راہ دیتی ہے۔

بیسویں صدی کے اُردو شعرا میں میراجی پہلے شخص تھے جنھیں فرائڈ کے نظریات اور تحلیل نفسی کے طریق کار کا کم از کم اتنا علم حاصل تھا کہ وہ ان کی روشنی میں شعری اظہار کے بعض عناصر کی تعبیر و تفسیر کر سکتے تھے۔ ''اس نظم میں'' میں بیشتر تخلیقات کا تجزیہ اسی طریق کار کی مدد سے کیا گیا ہے۔ میراجی قدیم ہندو فلسفے بالخصوص سانکھیہ سے ایک جذباتی ربط رکھتے تھے۔ اس لیے زندگی کی طرح شاعری میں بھی انھوں نے سماجی امتناعات سے رہائی پانے کی کوشش کی اور جنسی حجابات کا تسلط قبول نہیں کیا۔ لیکن ان کی شاعری صرف جنسی جذبے کی عکاسی نہیں ہے۔ وہ زندگی کی وسعت اور بوقلمونی کا گہرا شعور رکھتے تھے، اور انسانی وجود کے آئینے میں اس کے زمانی اور لازمانی مسائل پر نظر ڈال سکتے تھے۔ اشیا، مظاہر اور موجودات کے لیے ان کا والہانہ جذبۂ عبودیت اور اخلاص، زندگی سے ان کی گہری رفاقت اور قرب کا شاہد ہے۔ انھوں نے ذات اور کائنات کو صوفی کی نگاہ سے دیکھا اور عاشق کی طرح اس سے محبت کی۔ حال کی طرح ماضی کو بھی زندہ اور موجود حقیقت کے طور پر محسوس کیا اور تاریخ و تہذیب کے ان ادوار سے ایک وجدانی رشتہ جوڑنے کی سعی کی جو زماں کی میکانکی تقسیم کے سبب اب داستان کہنہ بن چکے ہیں۔ اس طرح انھوں نے ایک طرف شعوری سطح پر اپنے اجتماعی لاشعور کو زندہ رکھا اور دوسری طرف اپنی انفرادی انا کا اثبات کیا۔ میراجی کی دروں بینی کی بنیاد پر انھیں گردوپیش کی دنیا سے بے خبری یا لاتعلقی کا قصوروار ٹھہراتے وقت یہ بات بالعموم نظر انداز کر دی جاتی ہے کہ زمانے سے بہت زیادہ واقف ہوئے بغیر بھی اس کا شعور ممکن

ہے۔ میراجی اپنی خودنگری کے باوجود اپنے عہد کی جذباتی فضا اور مسائل سے آگاہ تھے اور ان کے تہذیبی اور مادّی اسباب کا محاکمہ کر سکتے تھے۔ لیکن انھوں نے ہر سچائی کے ادراک میں اس سے اپنے تخلیقی وجود کے فاصلے کو برقرار رکھا، شاید اسی لیے اپنے تمام معاصرین میں ادبی محاسن کی شناخت و تجزیے کا، وہ سب سے بہتر سلیقہ رکھتے تھے، اس حقیقت کا اعتراف ان حلقوں میں بھی کیا گیا جو میراجی کو اپنے نظریات سے بیگانہ ہی نہیں ان کا دشمن بھی سمجھتے تھے۔ مثلاً سجاد ظہیر کے الفاظ ہیں:۔

> ....اکثر موقعوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور جچی تلی ہوئی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اسی مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطۂ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وقیع معلوم ہوتا تھا (31)

فیض نے ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کے سلسلۂ مضامین پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان مضامین میں میراجی نے ''تنقیدی جانچ پرکھ کے لیے جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے۔'' اور مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تفسیر، تفہیم اور تنقید میں وہ خالص عقلی اور شعوری دلائل و شواہد سے کام لیتے ہیں'' (32) ان الفاظ سے گمان یہ ہوتا ہے کہ جذب اور وجدان شعور اور عقل کی ضد ہیں، جبکہ میراجی کے سلسلے میں ان کی نظم کو سامنے رکھا جائے یا نثر کو، بنیادی حیثیت اس حقیقت کو حاصل ہے کہ انھوں نے شعور کو جذبے اور وجدان کی سطح پر دیکھا۔ نطشے کی طرح میراجی بھی اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنی تحریر میں عیاں ہوئے ہیں اور ان کی تحریروں میں فکر اور جذبے کی حدیں باہم دگر اس طرح مدغم ہوگئی ہیں کہ ان میں کسی امتیاز کا پتہ چلانا دشوار ہے۔ جذبہ و فکر کی اس آمیزش نے میراجی کے تخلیقی اظہار کی ہر سطح پر توازن اور تفکر کا آہنگ قائم رکھا ہے، ایسا تفکر جو دھیان کی مسلسل اور آہستہ خرام لہروں سے مماثل ہے، جس میں شدت کے باوجود سکون کا اور تحرک کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ میراجی کی انتہائی پیچیدہ شخصیت اور اس سے بھی زیادہ پیچیدہ تخلیقی تفاعل اور اس کے نتائج کو ان کی عملی زندگی کے چند بے حجاب مظاہر کی بنیاد پر دوٹوک فیصلوں کی نذر کر دیا گیا۔

میراجی نے احساس، اظہار اور فکر، ہر زاویے سے نئی شاعری کے فروغ کی راہ ہموار کی۔ وہ طبعاً انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح زندگی کی طرف ایک متصوفانہ رویہ رکھتے تھے۔ لیکن اس صوفیت نے ان کی ارضیت کو مجروح کرنے کے بجائے اس میں مزید شدت پیدا کردی۔ بودلیئر اور ملارمے سے قطع نظر، پو اور لارنس یا چنڈی داس اور امرو پر ان کے مضامین دراصل خود میراجی کی ذات کا اظہار ہیں یا ان آئینوں کی مثال

ہیں جن میں اپنی تلاش کا سفر کرتے ہوئے میراجی نے اپنے ہی سائے لرزاں دیکھے تھے۔ بودلیر کا ذکر کرتے ہوئے جب میراجی نے یہ کہا تھا کہ "(بودلیر نے) تاریکی ہی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی؟ اگرچہ جواباً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُجالے کا احساس صرف تاریکی ہی میں ہو سکتا ہے۔ موجودہ اردو شعرا میں سے کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پرستانہ مواد کے لیے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں" تو میراجی کا اشارہ غالباً اپنی ہی طرف تھا۔ میراجی کی اپنی ایک روایت (جو غلط فہمی پر مبنی تھی) کے مطابق 1841ء میں بودلیر نے بنگال کا سفر کیا تھا۔ اس کی شاعری میں سانولے سلونے حسن کے متواتر تذکرے اور اس حسن کے وسیلے سے ایک مابعد الطبیعاتی تجربے کا ادراک میراجی کی عشقیہ زندگی اور تجربے کے جغرافیائی اور طبیعی پس منظر کے علاوہ، (میرا سین کے سانولے حسن کی وساطت سے) کرشن بھگتی تک میراجی کی رسائی کے عمل سے بھی مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی زمین ہی سے گزر کر آسمان تک یا پیکر کے حوالے سے تجرید تک پہنچے تھے، جسے علامتی تبدل کے ذریعے انھوں نے دوبارہ ایک نئی حقیقت میں منتقل کر دیا۔ اسی لیے میراجی تصوّر میں بھی اتنی ہی کشش محسوس کرتے ہیں جتنی کہ حقیقت میں۔ چنڈی داس پر اپنے مضمون میں انھوں نے لکھا تھا کہ:۔

> ....آج تک انسانی زندگی تخیل ہی کے ماتحت ارتقائی منازل طے کرتی آ رہی ہے۔ اور ہر ملک کے تخیل کا سب سے پہلا گہرا اور وسیع نقش اس ملک کی دیو مالا ہے۔ دنیا کے اکثر ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی دیو مالا کے بندھنوں سے کم و بیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انھیں تصورات کی پوجا سے ہٹا کر مادیت کی طرف لاتی گئی۔ لیکن ہندستان، اپنی روایتی سست رفتاری اور حکایت پرستی کے ساتھ، اس سلسلے میں بھی اب تک اپنے ابتدائی تخیل ہی کا قیدی ہے۔ مابعد الطبیعیات سے اس کا شغف آج بھی ظاہر ہے۔ آج بھی اس کے خاکی اس قدیم جنت کے تصور ہی کے بل پر زندگی گزار رہے ہیں جسے ان کے ذہنوں نے صدیوں پہلے اختراع کیا تھا۔(33)

میراجی نے جسم اور روح کے سنجوگ یا جسم کو روح بنا کر اس کی عبادت کرنے کا ذکر بار بار کیا ہے۔ یہ دراصل جسمیت کو زیادہ بامعنی اور عمیق بنانے کا عمل ہے۔ اس طرز فکر کو عام طور پر میراجی کی ماورائیت یا ہندو فلسفے سے ان کی گہری شیفتگی تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ ملارمے پر مضمون میں میراجی نے اس کے حوالے سے ایک معنی خیز جملہ نقل کیا ہے کہ "وہ خواب اور حقیقت کو ایک دوسرے میں اس طرح آمیز کر دینا چاہتا تھا کہ دونوں کے مابین فرق باقی نہ رہے۔"(34) ملارمے کی ذہنی الجھن کا مرکزی نقطہ مشہود اور مجرد حقائق کی کشمکش تھی۔ اس الجھن کو دور کرنے کے لیے اس نے خواب کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل کے طور پر تسلیم کر لیا۔ اس کی رمزیت اور تخیل

پرستی کا اصل سبب یہی ہے کہ مجرد حقیقتیں دوٹوک لسانی پیکروں میں منتقل نہیں ہو سکتی تھیں جب کہ اشارے سوئے ہوئے خوابوں کو بھی جگا سکتے تھے اور ایک ٹھوس تجربے کی طرح انھیں برتنے پر قادر تھے۔ ملارمے کی طرح میراجی نے بھی اس طرز احساس سے ایک شعری اصول وضع کیا ہے جسے ان کے تخلیقی اظہار کا دستورالعمل سمجھنا چاہیے۔ نفسیاتی تحلیل کے مطالعے سے میراجی پر یہ بھید کھلا تھا کہ ''علامت واشارت خیال کی سب سے بڑھ کر اور آپ روپی صورت ہے'' اور'' دن اور رات کے (نینداور بیداری کے) خوابوں میں علامت، اشارات اور استعارے کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعۂ اظہار ہے جو احساسات پر کسی قسم کے بندھن نہیں ڈالتا۔'' (35) خیال پر ارتکاز کے ذریعہ میراجی منظم حقیقتوں کے خلاف بچکانہ بغاوت، یا فرائڈ کی اصطلاح میں حقیقتوں سے'' بے معنی مذاق'' نہیں کرنا چاہتے تھے۔ ہر سچے فنکار کی طرح وہ جانتے تھے کہ فن حقیقت کی مشہود شکلوں کا عکس محض نہیں ہوتا۔ فنکار اپنے انفرادی رویے کی روشنی میں گردوپیش کی دنیا کو پھر سے خلق کرتا ہے۔ اس تخلیق کا وسیلہ اگر مروجہ اصطلاحیں یا الفاظ بنائے جائیں تو حقیقتیں اجاگر ہونے کے بجائے مسخ ہو جاتی ہیں۔ بقول فرانز الیگزینڈر، الفاظ مستعمل ہونے کے بعد، اپنی مرضی کے مطابق معنی کی ترسیل کرتے ہیں یعنی اپنے مروجہ انسلاکات کے تابع ہو جاتے ہیں (36) میراجی نے خیال کو چونکہ حقیقت کی وسیع تر امکانی صورتوں میں دیکھا تھا اس لیے ان کے انکشاف میں بھی وہ مروجہ صیغۂ اظہار کی نارسائیوں سے باخبر تھے۔ زنگ خوردہ لسانی سانچوں کی اطاعت سے انکار، جس نے اردو کی شعری روایت کو نئے اسالیب سے روشناس کرایا، فی الواقع میراجی کے اسی تصور سے مربوط ہے جسے وہ جسم اور روح کے نجوگ یا حقیقت اور خواب وخیال کے ادغام باہمی سے تعبیر کرتے تھے۔ نتیجۃً جسم صرف جسم نہیں رہ جاتا اور روح صرف روح نہیں رہ جاتی۔ میراجی کے نزدیک یہ صوفی یا بیراگی کا تجربہ تھا جس کی دنیا مظاہر کی دنیا سے الگ یعنی ارض خاک کی آلودگیوں سے آزاد بھی ہوتی ہے لیکن آسمان کی طرح صاف اور منزہ بھی نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں اس دنیا کی زبان و بیان اور تصورات واستعارات کو، اس دنیا میں رہتے ہوئے بھی وہ ایک ''رومانی نفاست کا لباس'' پہناتا ہے اور ''ان کیفیات کا اظہار کرتا ہے جن کے بیان کے لیے حقیقتاً اس دنیا کی زبان میں الفاظ میسر ہی نہیں آتے۔'' یعنی الفاظ اپنے مستعملہ مفہوم کے دائرے سے نکل جاتے ہیں اور ایسے تلازمات کو راہ دیتے ہیں جن کی بنیاد خیال کی آزادی پر ہوتی ہے۔

ٹرلنگ نے ''فن اور نیوراتیت'' کے باہمی رشتے پر بحث کرتے ہوئے چارلس لیمب کے اس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے کہ تخیل کا عمل دیوانگی کا عمل نہیں ہوتا۔ (37) اس کے برعکس، گذشتہ کئی برسوں میں فن اور ذہنی بیماریوں کے تعلق پر اتنا زور دیا گیا کہ بعض حلقوں میں فن کی تخلیق کے لیے مصنوعی طریقے سے ذہنی عدم توازن اور اختلال کی کیفیتیں پیدا کرنے کی وبا عام ہو گئی۔ میراجی نے حقیقت کی استدلالی سطح سے تفاوت اور خیال وخواب یا

موہوم شکلوں کی حقیقت اور تحلیلی منطق کی بنیاد پر خالص شاعری کا تصور پیش کیا تو ان پر غیر راتیت اور دیوانگی کے الزامات کی یورش ہونے لگی، اور تخلیقی عمل کی اس بنیادی شرط کو نظر انداز کر دیا گیا کہ خالص تخیل کی قسم کا کوئی تجربہ انسان کے دائرۂ امکان میں شامل ہی نہیں۔ میراجی کے تنقیدی مضامین بالخصوص ''مشرق و مغرب کے نغمے'' میں علامتی شاعری کے حوالے سے ان کی تمام بحثیں دراصل ان کی اپنی شاعری کا جواز ہیں۔ فیض کے ان الفاظ میں کہ میراجی نے تنقیدی مطالعے میں ''عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے'' یہ ترمیم ضروری ہے کہ شعور شاعر کا اختیاری عمل نہیں بلکہ اس کی مجبوری ہے۔ میراجی نے نیم شعوری یا لاشعوری تجربوں کی بازیافت شعور ہی کی مدد سے کی ہے۔ لیکن شعور کو انھوں نے نثری استدلال کے سامنے سرنگوں نہیں ہونے دیا۔ ان کے بظاہر مجنونانہ یا مجذوبانہ تجربے ان کی ذہنی زرخیزی کے زائیدہ تھے۔ لیکن ان تجربوں کی پیچیدگی ایلیٹ کے اس معروف قول کی خود ساختہ شہادت نہیں تھی کہ جدید عہد کی زندگی پیچیدہ ہے اس لیے شاعری بھی پیچیدہ ہوگی۔ میراجی کی پیچیدگی انسانی وجود کی ان گتھیوں کا پتہ دیتی ہے جو ازل سے اس کے ساتھ لگی ہوئی ہیں، علی الخصوص دیار مشرق کی پر اسرار روایتوں، رسوم، عقاید اور دیو مالا میں گھرے ہوئے انسان کی پیچیدگیاں۔ ناصر کاظمی کے لفظوں میں:۔

> میراجی جب دیو مالا کا ذکر کرتا تھا تو اس کے پیش نظر پرانے ہندستان کی پوری دیو مالا ہوتی تھی۔ یونانی دیو مالا پر رابرٹ گریوز کی کتاب پڑھ کر تو دیو مالا کا عاشق نہیں ہوا تھا۔ اور ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ اس نے بھی پڑھی تھی مگر اس کی جڑیں اپنی زمین کی روایت میں تھیں۔(38)

میراجی کی خیال پرستی ان کے ارضی ماحول اور تہذیبی ورثے سے وابستگی ہی کا ایک روپ ہے۔ یہ ورثہ میراجی کے لیے کتب خانوں اور عجائب گھروں میں محصور تاریخ کے بجائے ایک زندہ روایت بلکہ ایک فعال حقیقت کی مثال تھا۔ چنانچہ خیال کی مدد سے انھوں نے ماضی کی حقیقت کو بھی حال کا تجربہ بنانے کی سعی کی اور بجائے خود خیال کو ایک شے کی طرح محسوس کیا۔ ''اس نظم میں'' کے دیباچے میں میراجی نے لکھا تھا کہ ''خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے۔''(39) اس کا مطلب یہ ہوا کہ خیال پرستی، واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کی ضد نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے۔ ایک اور اقتباس یوں ہے:۔

> جب سے یہ دنیا بنی ہے اجالے اور اندھیرے کی کشمکش جاری ہے۔ شاید ہم حال کے اُجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر ہمیں اطمینان بھی نہیں

ہوتا۔ اس لیے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے ہیں۔(40)

......یعنی ہستی میراجی کے لیے ایک غیر مرئی تجربہ بھی تھی اور ماضی، حال اور مستقبل (مستقبل نسبتاً دھندلی سطح پر: ''مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے'': میراجی) ایک زمان موجود (ابدی حال) یا غیر منقسم وحدت جس میں ان کے حدود و فاصل ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو گئے تھے۔ مادّی اعتبار سے حقیقت صرف حال ہے۔ ماضی اور مستقبل تصور۔ میراجی نے اس حقیقت کی حدیں وسیع کرنے کے لیے جذباتی اور وجدانی اشتہاد کے ذریعے تصور کو بھی علامتی تبدل کے وسیلے سے حقیقت ہی کا پیکر بنا دیا۔ اس مسئلے کو سمجھنے کے لیے پکاسو کے فنی طریق کار پر نظر ڈالی جائے تو حقیقت اور تصور کی ہمویت میں ایک بنیادی وحدت کا نشان بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ پکاسو نے ایک آرٹ میگزین کے مدیر سے گفتگو کے دوران کہا تھا کہ:

> جب میں کوئی تصویر پینٹ کرتا ہوں تو اس حقیقت سے لاتعلق رہتا ہوں کہ اس میں دو اشخاص کبھی میرے لیے موجود تھے۔ پھر وہ میرے لیے موجود نہیں رہ جاتے۔ ان اشخاص کا ادراک مجھے ابتدائی تحرک عطا کرتا ہے۔ پھر دھیرے دھیرے ان کی شکلیں گڈمڈ ہونے لگتی ہیں۔ وہ میرے لیے (حقیقت نہیں رہ جاتے) افسانہ بن جاتے ہیں۔ پھر وہ یکسر غایب ہو جاتے ہیں یا یوں کہا جائے کہ مختلف قسم کے مسائل میں منتقل ہو جاتے ہیں، یہاں تک کہ وہ میرے لیے دو اشخاص نہیں رہ جاتے، بلکہ ہیئتوں اور رنگوں میں ڈھل جاتے ہیں: ایسی ہیئتیں اور رنگ جو ان تبدیلیوں کے بعد بھی دو اشخاص کا تجربہ عطا کرتے ہیں۔ اور ان کی زندگی کی لرزشوں کو محفوظ رکھتے ہیں۔(41)

فنی اظہار کا عمل تجریدی ہو یا تجسیمی اس کا آغاز ہمیشہ کسی شے سے ہوتا ہے اور حقیقت کے نشانات کو نئی جہتوں سے متعارف کرانے کا عمل بعد میں آتا ہے۔ اس اعتبار سے خالص شاعری یا خالص فن کا تصور بے معنی ہے۔ میراجی کے شعری طریق کار کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے اس بنیادی صداقت کو ملحوظ رکھنا ناگزیر ہے۔

ہندستان سے میراجی کا ذہنی رشتہ ان کے انفرادی میلان طبع کی مشرقیت سے قطع نظر، ان کی عصری آگہی کا زائیدہ بھی تھا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے میراجی کا پورا تخلیقی اور فکری سفر تلاش ذات کا سفر تھا۔ انھوں نے فرانسیسی اشاریت پسندوں میں بھی مشرقیت کی وہی روح جلوہ گر دیکھی جو ان کے اپنے وجود کی علامت تھی۔ اس لیے ان پر یہ اعتراض کہ ''یورپ کے انحطاط'' کا شکار وہ مغربی شاعری کی نقالی کے باعث ہوئے تھے، بے بنیاد ہے۔ تلاش ذات کے سفر میں میراجی کو ودّیاپتی کے گیتوں اور امرو یا چنڈی داس کی شاعری سے لے کر یونان کی

سیفو، روس کے پشکن، امریکہ کے پو اور وٹمین، چین کے لی، انگلستان کے لارنس اور فرانس کے بودلیر اور ملارمے یا جرمنی کے ہائنے تک، سب میں اپنی ہی الجھنوں اور آزمائشوں کا عکس نظر آیا اور اس لمبی مسافت کو طے کرنے کے بعد جذبہ وفکر کی متنوع منزلوں سے گزر کر، وہ دوبارہ اپنے آپ تک ہی واپس آئے۔ اس سے صرف اس حقیقت کا اظہار نہیں ہوتا کہ مشرقیت تہذیب کے ایک علامتی تصور کی حیثیت سے ارض مشرق ہی کی میراث نہیں رہ گئی تھی اور فی الواقع انسانی وجود کی اس جہت کا اشاریہ تھی جو کاروباری تعقل سے ناآسودگی کے باعث ہر سوچنے والے (تخلیقی سطح پر) کی شخصیت سے منسلک ہوتی ہے، بلکہ یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کے عالمگیر روحانی اور ذہنی اضطراب نے ہندستان یا مشرق کے پسماندہ ممالک کو بالآخران سوالات کا حل ڈھونڈنے یا ان کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا جو جدید تہذیب کی دوڑ میں مشرق سے بہت آگے نظر آنے والے مغربی ملکوں کو پہلے ہی سے درپیش تھے۔ البتہ ان سوالات میں شدت بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور معاشرتی حالات، نیز مادہ پرستی میں غلو کے سبب سے پیدا ہوئی۔ ان سوالات کی طرف میراجی کا رویہ بڑی حد تک متصوفانہ ہے اور ان کے منفرد ثقافتی تصور نیز نظام جذبات سے مشروط۔ اپنی کتاب ''گیت ہی گیت'' کے دیباچے میں میراجی نے خود کو اُس نادان بچے کی شکل میں دیکھا تھا جو زندگی کی جوئے رواں کے ساحل پر کھڑا اپنے تجربوں کی کشتیاں یکے بعد دیگرے بہتے ہوئے پانی کے سپرد کرتا جاتا ہے اور ہر کشتی بیقرار موجوں پر اپنی چھب دکھا کر دھیرے دھیرے دور ہوتی جاتی ہے۔ پایان کار ہر تجربہ فراموش کاری کی دھند میں ڈوبتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میراجی ''ہست'' اور ''نیست'' کے مابین اشتراک کی ایک راہ یوں نکال لیتے ہیں کہ نیست کے آگے بھی کچھ نہیں، جس طرح ہست کے آگے کچھ نہیں ہے۔ یادیں ہست اور نیست کی اسی محدودیت کو مغلوب کرنے کا ذریعہ ہیں۔(42) اس طرح ساحل سے زندگی کے طلسم وتماشے کا نظارہ کرنے والا نادان بچہ ایک خود آگاہ مجذوب بن جاتا ہے۔ یہ نادانی اس کی معصومیت کا دوسرا نام ہے جو مادّی دنیا کی آلودگیوں اور ترغیبات کے باوجود اس کے وجود کی طہارت کو نقصان نہیں پہنچنے دیتی اور وہ ہستی کی نیستی اور نیستی کی ہستی میں مماثلت کا ایک پہلو نکال کر ان کے نشاط اور اذیت، دونوں کے بار کو کم کر لیتا ہے۔

میراجی نسلاً آریہ تھے۔ تخلیقی اظہار میں رنگ ونسل کے کسی خاص حلقے سے وابستگی کوئی معنی نہیں رکھتی لیکن میراجی نے اپنے نسلی رشتے کو اپنی تخلیقی شخصیت کی قوت متحرکہ کے طور پر دیکھا اور اس بات کی شعوری کوشش کی کہ ان کی شاعری کے مشرقی اور متصوفانہ عناصر کو اس رشتے سے منسوب کر کے ماضی وحال کی وحدت کے تناظر میں سمجھا جائے۔ آریوں کی آوارہ خرامی، ناصبوری اور فراز سے نشیب کی طرف یا مادرائیت سے ارضیت کی جانب تحرک اور ارضیت میں الوہیت کے نشانات کی دریافت میراجی کے لیے محض تاریخی واقعات کی دستاویز نہیں۔

انھوں نے ان واقعات کے پردے میں اپنی فکری ترکیب کے کئی معنی خیز پہلوؤں کو بھی مخفی دیکھا، کیونکہ وہ اس احساس سے خود کو کبھی الگ نہ کر سکے کہ آریہ قبائل ''جن کا سفر کہیں رکنے میں نہیں آتا تھا۔ انھی کی ذہانت، انھی کا حافظہ اور انھی کی طبیعت نسل در نسل (ان) تک پہنچی ہے۔'' (43) یہ احساس میراجی کے لیے ایک آسیب بن گیا تھا چنانچہ تخلیقی اظہار کے عمل میں بھی وہ اس سے مغلوب رہے اور اس کی وساطت سے قدیم ہندستان، ہندو دیومالا اور بھگتی کی روایت تک پہنچے۔ (44) ان کے لیے یہ مراجعت نہیں تھی بلکہ خیال کا اگلا قدم تھا جس نے وقت کی دیواریں ان کے جذبہ و فکر کی بساط پر منہدم کر دی تھیں اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی وسیع کائنات انھیں ایک اکائی دکھائی دیتی تھی۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ میراجی نے ہندو فلسفے، خاص طور سے ویشنو مت کے بھگتی کے تصور کو، جو ان کے حواس میں رچ بس جانے کی وجہ سے زندگی کی طرف ان کے رویے اور ان کے فنی شعور پر یکساں شدت کے ساتھ اثر انداز ہوا، مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا اور شاعری میں اس نئی مذہبیت کو سمونے کی کوشش کی تھی جو منظم عقیدے میں بے یقینی کے باوجود انسان کے باطن سے ایک گہرے تعلق کا متحمل ہو سکتی ہے۔ کرشن، رادھا، شکتی، یشودھا، دریودھن، کپل وستو، برندابن کے مسلسل تذکروں، یا مندر، پجاری، پروہت، آرتی، گیانی، دیوداس، جمناتٹ اور دوسری مذہبی علامتوں کی طرف متواتر اشاروں، یا ان کے گیتوں کی مقامی فضا کے پیش نظر میراجی کی شاعری کے بارے میں یہ غلط نظری عام ہے کہ انھوں نے ہندومت سے اپنی ذہنی وابستگی کے باعث، جو ان کے اجتماعی لاشعور کا نتیجہ تھی، یہ طرز اظہار و احساس اختیار کیا تھا۔ اس غلط نظری کا ایک اور سبب میراجی کی انوکھی شخصیت ہے جو جیتے جی افسانہ بن گئی تھی اور جس کے گرد رومانیت کا ایک ہالہ پھیل گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سلسلے میں حقیقتوں تک پہنچنے سے پہلے لوگ افسانوں میں گم ہو گئے۔ میراجی کو اپنے مداحوں اور معترضوں کی اس غلط نظری کا خود بھی احساس تھا۔ شاید اسی لیے، انھوں نے یہ ضروری سمجھا کہ اپنے ذاتی عقیدے کی وضاحت کر دیں:

> یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا۔ میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں۔ مگر میں نے حضرت عمر فاروقؓ تک اسلام کو سمجھا ہے۔ اس کے بعد مجھے اسلام کی اصل شکل نظر نہیں آئی۔ لیکن مجھے قرآن پڑھ کر اب بھی غش آ جاتا ہے۔ (45)

ظاہر ہے کہ شاعری میں ذاتی عقیدے کا اظہار بہر نوع شعری طریق کار کا تابع ہوتا ہے۔ میراجی طبعاً تصوراتی دیومالا کے بجائے تجسیمی دیومالا سے دلچسپی رکھتے تھے۔ اسلامی فکر بنیادی طور پر تجسیمی طرز احساس کی نفی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ، میراجی کا شعوری طریق کار بھی مجرد فکر کے ساتھ زیادہ دور تک نہیں جا سکتا تھا۔ اگر وہ اپنے ذاتی عقیدے (اسلام) کو اساطیری اظہار کا ذریعہ بناتے تو انھیں بہر طور اسلام سے وابستہ تہذیبی حدود کو قبول کرنا

پڑتا۔ اس لیے میراجی نے ایک اجتماعی دیو مالا کی طرف قدم بڑھایا۔ ان کا ماضی کا تصور چونکہ حالی کے برعکس ایک مخصوص تہذیبی اعمال نامے تک محدود نہیں تھا اور وہ اپنے ماضی کے تصور کو اپنے جذباتی تناظر سے الگ نہیں کر سکتے تھے، اس لیے انھوں نے اس دیو مالا کو اپنے تجربوں سے مربوط کیا جو ان کے باطنی ہیجان کی متحرک تصویریں پیش کر سکے۔ اپنے آریہ ہونے کا ذکر میراجی کسی مذہبی اشتراک کے جذبے کی بنیاد پر نہیں کرتے۔ یہ اشتراک از اوّل تا آخر ثقافتی تھا۔ میراجی کی مذہبیت بھی ان کے ثقافتی تصور کا حصّہ تھی، اس لیے میراجی قدیم تانترکوں اور آج کی بیٹ نسل (Beat Generation) کے پریشان مغز نوجوانوں سے یکساں مماثلت رکھتے ہیں، گرچہ دونوں کے مسائل کی نوعتیں جداگانہ ہیں۔ مذہب اور تاریخ سے حالی اور اقبال کا رشتہ معیّن اور استدلالی تھا۔ میراجی کا رشتہ کئی جذباتی اور مبہم رشتوں کا مجموعہ جسے نہ اسلام کا نام دیا جا سکتا ہے نہ ہندومت کا۔ کرشن میں انھیں اپنے ذاتی آشوب اور نامرادیوں کی تشفی دکھائی دی اور اپنے منفرد تخلیقی مزاج کی آسودگی کا سامان، اس لیے بھگتی تحریک اور شاعری کے وہی حصّے انھیں متاثر کر سکے جن میں حقیقت سے زیادہ زور مجاز پر اور روشنی سے زیادہ رنگوں پر ہے۔ ان کی لمسیت، لذت پرستی یا جسم کی پیاس کے حوالے سے روح کی پکار تک رسائی (لب جوئے بار میں استمنا بالید کے ذریعے لاشعور کے تزکیے کا عمل) تن آسانی میں ظاہری آرائش یا جسم کی سجاوٹ پر زور دینے کے باعث روح سے بے التفاتی، یا جسم اور روح کے سنجوگ سے بے نیازی کے باعث پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس، ایسا ہر تصور اسی انداز نظر پر مبنی ہے۔ وسیع تر نیز نسبتاً غبار آلود سطح پر ان کے گیتوں اور متعدد نظموں مثلاً سنجوگ، ایک منظر، جنگل میں ویران مندر، اجنتا، رس کی انوکھی لہریں سے میراجی کے فکری اور تخلیقی میلانات کی اسی جہت پر روشنی پڑتی ہے۔ میراجی کی منظریہ نظموں یا ان نظموں میں جہاں جنگل کی علامت کے گرد سارے رنگ رقصاں دکھائی دیتے ہیں، (مثلاً جنگل میں ویران مندر، تفاوتِ راہ، تنہائی، کھنڈر،) مراجعت کی وہ لہر نہیں ملتی جس نے جدیدیت کے ایک باقاعدہ فکری میلان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ صنعتی معاشرے کی پریشاں سامانی کے تناظر میں، ہر چند کہ ان نظموں سے فطرت کی طرف واپسی کے رجحان کا استخراج ممکن ہے (خاص طور پر تفاوتِ راہ (46) سے)، تاہم ان کی مجموعی فکر کے پیش نظر، جنگل کو شہر نگار سے ان کی دلچسپی کا اشاریہ یا دروں بینی کو محفوظ رکھنے کا وسیلہ سمجھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ دھیان کی موج کا بے روک سفر جنگل کے اتھاہ اور گمبھیر سناٹے میں شہروں کی پرشور فضا کی بہ نسبت زیادہ سہل ہے۔ میراجی کے لیے جنگل کی تاریکی، تنہائی اور خاموشی صنعتی شہر کے شور شرابے سے نجات یا دوسرے لفظوں میں فرار کا ذریعہ نہیں تھی، نہ وہ شعور کی چبھتی ہوئی روشنی سے گھبرا کر اندھیرے کو اپنی آماجگاہ بنانا چاہتے تھے۔ وہ خود کو کھونا نہیں بلکہ پانا چاہتے تھے۔ جنگل ان کے لیے دراصل باطن کے نور کی حفاظت یا جسم اور روح کے سنجوگ اور دھیان کے مشغلے کو قائم رکھنے کا وسیلہ تھا، جہاں وہ اپنے سکوت سے

ہمکلام ہو سکتے تھے اور اپنی رنگ اور رس کی پیاس بجھا سکتے تھے۔ جدیدیت کے میلان یا نئی شاعری اور میراجی کی فکر کے مابین امتیاز کی یہ لکیر بہت اہم اور توجہ طلب ہے۔ میراجی اصلاً ایک مستحکم ثقافتی اور جذباتی نظام کے شاعر ہیں۔ صرف موجودہ عہد کے تمدنی مسئلے کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے عرصۂ حیات میں موجودہ عہد کی شاعری کا منظر نامہ، بعض بنیادی عناصر کی شمولیت کے باوجود ادھورا تھا۔ البتہ میراجی نے چونکہ کسی مخصوص سماجی یا سیاسی فلسفے کے حوالے سے اپنی ذات اور کائنات کا مشاہدہ نہیں کیا اور اپنی نظر کو کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں بنایا، اس لیے ان کی حسیت زندگی اور اس کی ہنگامہ خیز تبدیلیوں کے ساتھ بدلتے ہوئے فنی اور فکری معیاروں سے بھی بیگانہ نہیں رہی، اور ان کی نگارشات میں ایک خاموش طریقے سے موجودہ عہد کے آشوب سے متعلق مسائل بھی در آئے۔ ''کلرک کا نغمۂ محبت'' میں سماجی مشین کے ایک بے نام پرزے میں تبدیل ہونے والے آدمی یا ''کھسٹتے ہوئے رینگتے رینگتے'' میں عصری زندگی کی یکسانیت، بے رنگی اور اکتاہٹ کی اندوہ پرور تصویریں، میراجی کے ذاتی آشوب کے بجائے ان کے عہد کے عام آشوب کی ترجمان ہیں۔ لیکن جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ نئے انسان کے فوری یا عصری مسائل کی تعبیر و توجیہہ کا نام نہیں، اور ہر عہد کی طرح موجودہ عہد کا انسان بھی بالکل سامنے کی (Avant-Garde) الجھنوں کے علاوہ ان قضیوں میں بھی ملوث ہوتا رہتا ہے جو ایک ابدی اور لامکانی بُعد رکھتے ہیں، اس لیے میراجی کی متعدد نظموں میں بیک وقت ایک زمانی اور لازمانی تناظر کی گونج سنائی دیتی ہے، سمندر کا بلاوا میں موت کی آفاق گیر حقیقت اور دوام کی لاحاصل آرزوؤں سے ہمکنار زندگی کا تصادم، جسم کے زوال اور فنا کی اُس الجھن کا ترجمان ہے جو بقول ژید ہر تخلیقی ذہن کا آسیب ہے یا فلسفہ و شعر کی بنیادی حقیقت۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ اجتماعی خودکشی کے آزار میں مبتلا انسانیت کا خوف بھی بگولوں کے تند بھوتوں، بے برگ صحرا اور ہر صدا کو مٹانے کی دھمکی دیتی ہوئی انوکھی اور تھکی ماندی صدا کی علامتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ میراجی نے اس کرب پر دھیان کی آسائشوں کے حصول سے فتح پالی اور اپنی نظم جاتر ی کے خاموش ناظر کی طرح تغیر و تبدل اور اختیار و بندگی کا ازلی و ابدی تماشا دور سے دیکھتے رہے۔ دھیان کی چھایا کے مرکز سے اُن کی نگاہ کبھی نہیں ہٹی۔ (47) ان کے مطالعے میں سب سے بڑی غلطی (جو بہت عام ہے) یہ ہوئی کہ ان کے پیش کردہ ہر تجربے کو انہی کی ذات کا عکس سمجھ لیا گیا۔ میراجی کے صیغۂ اظہار کی انوکھی جہت بھی، جس سے اردو کی رسمی شاعری یا اس شاعری کا تربیت یافتہ مذاق نامانوس تھا، ان کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلانے اور قاری کو ان کے وسیع ثقافتی اور جذباتی پس منظر سے الگ کر کے معینہ اور قطعی نتائج تک لے جانے کی کسی قدر ذمہ دار ثابت ہوئی۔ میراجی اپنے پیچیدہ و پُر اسرار تجربوں کو نئے لسانی ڈھانچوں کے بغیر شاید منکشف ہی نہیں کر سکتے تھے۔ ان کے یہاں خود سے باتیں کرنے کا رجحان چونکہ نمایاں ہے اس لیے انھوں نے زندگی کے تماشے میں

شامل دوسرے کرداروں کی حقیقت کا بیان بھی اکثر خودکلامی کے لہجے میں کیا۔ ان کرداروں کی حیثیت جداگانہ تھی، گرچہ ان کے تجربے میراجی کی ذات سے بھی ایک مضبوط ربط رکھتے تھے، لیکن بعض تجربوں کے ربط کی نوعیت شاہد و مشہود کے ربط باہم سے مماثل ہوتی ہے جس میں شاہد کی نظر مشہود کی داخلی اور خارجی ہیئت کے تعین پر اثر انداز ہوتی ہے اور مشہود کا تاثر شاہد کی نفسی اور حسی صورت حال میں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ مشہود سے مکمل لاتعلقی اسی صورت میں ممکن ہے جب دیکھنے والی آنکھ کی حیثیت کسی خودکار مشین سے مختلف نہ ہو۔ اس لیے ایلیٹ کی نکتہ سنجی اور اس کے شخصیت سے مکمل گریز کے نظریے کی تمامتر دلیلوں کے باوجود، تخلیقی عمل میں ذات کے اظہار اور نمود کی پیچیدہ منطق تقریباً ناقابل تردید ہے۔ میراجی نے ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھا اس لیے ہر بیرونی صداقت اور تجربے کے اظہار میں، اس صداقت یا تجربے سے ان کے انفرادی رشتے کی بازگشت فطری تھی۔ لیکن ان کی خودکلامی کی تکنیک سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ہر تجربہ ان کی سوانح کا حصہ تھا، کوئی جواز نہیں رکھتا۔ تخلیقی اظہار و عمل میں بیرونی تجربے سے قرب اور اس سے فاصلے کا احساس، دونوں یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ جہاں تک میراجی کا تعلق ہے، اس مسئلے پر کسی بحث اور قیاس آرائی کی گنجائش نہیں کہ وہ ادب کو ذات کا عکاس سمجھتے تھے لیکن یہ ذات ان کے نزدیک زندگی کے تمام معنی خیز پہلوؤں پر محیط ہوتی تھی۔ اس لیے اس کی وساطت سے ادب میں ایسے معاملات و مقدرات کے اظہار کی راہ بھی نکلتی تھی جو زندگی کی کلیت سے مربوط ہوں، خواہ کسی فرد سے ان کا رابطہ ذاتی نوعیت کا نہ ہو (48)، میراجی کی شاعری میں پورے آدمی کی موجودگی کا پس منظر، زندگی کی کلیت سے میراجی کی آگہی کا تیار کردہ ہے۔ ان کی شرقیت (مرادی معنوں میں) مشرق و مغرب کی آویزش کے سبب رونما ہونے والی ایک عالمگیر جذباتی، نفسیاتی اور فکری لہر کا نقش ناتمام تھی جو چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد جدیدیت کی شکل میں ادب کے ایک موثر میلان کی حیثیت سے نمودار ہوئی۔ ان کے جذب اور ربودگی نے انھیں اپنے دھیان کے دائروں سے باہر نکلنے نہیں دیا۔ تاہم جدیدیت کی فکری بنیادوں کے کئی گوشے ان کی نگاہوں میں روشن تھے۔ میراجی کے حسب ذیل اقتباسات، چند اختلافی نکات کے باوجود اس امر کی شہادت دیتے ہیں: (ان نکات کی وضاحت حواشی میں کر دی گئی ہے)

> ____ آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔ لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی۔ لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لیے جس خلوص کی ضرورت ہے، سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی، یا کم سے کم مٹتی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ ... نیا شاعر

اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔ لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کرلیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک اسے یوں ہی کھڑا رہنا ہے۔ حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ (الف) نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے۔ (ب) لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔ اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھریلو زندگی کے جھمیلے میں سب عمر بسر کر دیتے ہیں۔ وہ اب اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ (ج) کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے۔ کبھی صحیح سہارے تک پہنچ کر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سجانا ہے، نئے روپ میں ڈھالنا ہے اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

... شہروں کے فاصلے مٹے۔ نئی تعلیم آئی... تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا۔ (د) وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کمتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں، اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتارِ حیات کی تیزی نے، جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیے۔ (49)

گزشتہ صفحات میں میراجی کے شعری طریق کار اور محرکات کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے کئی عناصر میراجی کے تخلیقی شعور کی ترتیب و تشکیل میں ممد ہوئے تھے اور ان کے نظام افکار نیز فنی تصورات میں کئی ایسے رنگ شامل دکھائی دیتے ہیں جو ان سے پہلے اردو کی شعری روایت میں نایاب تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی مسلّم ہے کہ میراجی کی شاعری کی جڑیں ان کے جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت دور تک پیوست ہیں۔ چنانچہ اس کی تقویم میں اس کے مخصوص انسلاکات کو کسی بھی طرح مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اپنے علامتی مفہوم میں یہ روایت چونکہ فرانسیسی اشاریت پسندوں یا دیارِ مغرب کے بعض رندمشرب شعرا کے تہذیبی، نفسیاتی اور جذباتی رویّوں سے مماثلت کے متعدد پہلو رکھتی ہے، اس لیے میراجی کی

شاعری کوایک وسیع تر زاویہ ادراک کے آئینے میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔اُن کا اجتہاد یہ ہے کہ اپنی شاعری کے لیے انھوں نے تفہیم و تجزیے کے تعمیمی معیاروں کو خیر باد کہہ کر نئے تخلیقی اصولوں کی ضرورت کا احساس دلایا اور اپنی بصیرت کا رشتہ جس ذہنی روایت سے جوڑا وہ اردو شاعری پر عجمی روایات کے تسلط کی نفی کرتی ہے، نیز انیسویں صدی کے مقصدی اور افادی ادب کی تحریک اور اس کے فروغ کے ساتھ سامنے آنے والے اردو شعرا کے لیے یکسر نامانوس ہے۔راشد کا خیال ہے کہ میرا جی کی شاعری مجموعی طور پر 'انسان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستے میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تا کہ اپنی گمشدہ خودی کو دوبارہ پاسکے، جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔'' (50) میرا جی کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے کسی بیرونی حقیقت کی استعانت یا مذہبی عقیدے یا سماجی اور سیاسی نظریے کی مدد کے بغیر فرد کے ذاتی نظامِ جذبات سے اخلاص کو شرط بنا کر، اس تلاش کی سمت کا پتہ لگایا۔

راشد اور میرا جی پر گفتگو کے آغاز ہی میں یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ راشد حلقۂ اربابِ ذوق کے شعور کی حیثیت رکھتے تھے اور میرا جی اس کے قلب کی۔یہ اجتماعِ ضدین نہیں بلکہ دو سطحوں کا اتصال تھا یا چند نقاط پر دو منفرد شخصیتوں کے جدا جدا زاویہ ہائے نظر کا اتفاق۔اس لیے میرا جی اور راشد کی شاعری کے بنیادی امور میں تفاوت کے کئی پہلوؤں کے باوجود مماثلت کے نشانات بھی ملتے ہیں۔مثلاً اشتراکی حقیقت نگاری کے ترجمان ادب پر میرا جی کا اعتراض یہ تھا کہ اس تحریک کے علمبرداروں نے ''ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔'' (51) راشد بھی اس پر یوں معترض ہیں کہ ''ترقی پسندوں کے نزدیک شاعری کا مقصد اُس نظریے کی تندہی کے ساتھ پیروی کرنا ہے جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابلِ تردید سمجھتے ہوں۔'' (52) یعنی دونوں شاعری کو بیرونی ہدایت کے جبر سے آزادی دلانے اور اسے انفرادی تجربے کا اظہار بنانے پر زور دیتے ہیں۔دونوں پر منفیت، شکست خوردگی، فحش مریضانہ ذہنیت اور داخلیت پرستی نیز اسلوب اظہار کے اعتبار سے ابہام زدگی کے الزامات عاید کیے گئے۔دونوں کو یکساں طور پر ادب کے تعمیری رول یا ادیب کی سماجی ذمے داریوں کا منکر قرار دیا گیا۔دونوں نے اس حقیقت پر زور دیا کہ زندگی کی کلیت کو سمجھنے کے لیے اپنے باطن کی غواصی ضروری ہے، چنانچہ دونوں نے فن کی معنی خیزی کا بھید انفرادیت کی شناخت کے ذریعے پایا۔دونوں نے اسالیب شعر کی جستجو میں بیان کے تسلیم شدہ سانچوں کے بجائے اپنے تجربات و کوائف کے تقاضوں کو پیش نظر رکھا اور اظہار کی دقتوں کے سبب زبان کے وسیع تر امکانات تک رسائی کی کوشش کی۔دونوں نے انسان کی روحانی سرشاری کے تصور کو، جس کا سلسلہ تصوّف کی قدیم روایت سے اقبال کی مثال پرستی تک پھیلا ہوا ہے، یا

محض جسم کے حقوق کی ادائیگی کے نظریے کو جسے ترقی پسندوں نے رواج دیا، خام سمجھا اور وجود کی سرشاری کے تصور کو ایک ذاتی نصب العین کی حیثیت دی۔ دونوں کے یہاں جذبے کی تنظیم اور فشار کی وہ کیفیت ملتی ہے جس نے ان کی شاعری کو ذاتی ہیجانات کی سطح سے اٹھا کر ہمہ گیر انسانی تجربے کا عکس بنا دیا ہے۔ دونوں کے یہاں اُس ثقافت کے نشانات روشن دکھائی دیتے ہیں جو تخلیقی ثقافت کی شکل میں قومی اور جغرافیائی حدود کو عبور کر کے ایک عالمگیر قوت بنتی جا رہی تھی (گرچہ اس ضمن میں دونوں کے یہاں درجات کا فرق بہت واضح اور توجہ طلب ہے۔)

لیکن، ان مشترکہ عناصر کے باوصف، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، میرا جی کی شاعری کی جڑیں ان کے طبعی اور جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت گہری ہیں، نیز میرا جی کو اپنے انفرادی مذاق و مزاج کے جبر کے باعث رس اور رنگ (دوسرے لفظوں میں پیکر تراشی اور شبیہہ سازی) کے سحر سے جو ذہنی اور جذباتی لگاؤ تھا، اس نے ہندستانی اسلوبِ حیات اور مغربی افکار و اقدار کے انھی پہلوؤں کی جانب انھیں متوجہ کیا جو ان کی مشرقیت سے ہم آہنگ ہو سکتے تھے۔ اس لیے میرا جی کے یہاں زندگی کے بدلتے اور بکھرتے ہوئے ابعاد کا احساس اتنا بسیط نہیں جتنا راشد کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میرا جی نے تحلیلِ نفسی یا فرائڈ اور یونگ کے تصورات سے اپنی دلچسپی اور موانست کے باعث وجود کی گتھیوں کو سلجھانے میں نفسیاتی تجزیے کے نسبتاً خاموش اور متوازن طریقِ کار سے مدد لی۔ وہ آہستہ آہستہ شعور کی سطحوں سے گزر کر لاشعور کی گہرائیوں تک پہنچتے ہیں، ان سطحوں کو منتشر کیے بغیر، اور جیسا کہ شروع ہی میں اشارہ کیا جا چکا ہے، زندگی کے ہنگامۂ رستخیز پر ان کی نگاہ دور سے پڑتی ہے، ایک حق آگاہ عارف کی طرح جو ساحل سے بیمِ موج اور گرداب کی ہلاکت کا اندازہ لگا لیتا ہے اور کسی طوفان کو اپنے دھیان کی تنظیم اور طبیعت کے ظاہری سکون پر غالب نہیں آنے دیتا۔ ان کی وجودیت، سماجی ہونے کے باوجود اجتماعی نصب العین کے تصور سے عاری ہے۔ ماضی ان کے لیے زماں کے مسلسل گھومتے ہوئے (Cyclical) دائرے کا ایک تابندہ نقش ہے جو حال کا تعاقب کر رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ حال کی تلاش و جستجو کا مرکز بھی ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کا ذریعہ ہیں۔ ان کی مذہبیت، نشاطِ روح کو اپنا مدعا نہیں بناتی اور جسم کی ضرورتوں کا لحاظ رکھے بغیر آسودگی کے نقطے تک نہیں پہنچتی۔ ان کی فطرت پرستی زندگی کے جمال کی پرستش کا ہی ایک روپ ہے اور ان کے شعور کی خواب آلودگی، دنیائے خیر و شر کی تلخ و ترش حقیقتوں سے ایک واضح جذباتی بُعد کا نتیجہ۔ اسی لیے میرا جی کے یہاں جرم اور خوف کا وہ عنصر تقریباً ناپید ہے جو گناہ گاری کے عمل میں اپنی حصے داری کے احساس اور المیے کے سبب نئی شاعری میں رونما ہوا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفیانہ تصورات کا ارتقا، بیسویں صدی کے مخصوص سماجی، سیاسی، اقتصادی اور ذہنی انقلابات کے پس منظر میں ہوا۔ سائنس اور سیاست نے استحصال اور استعمار کی جن قوتوں کو فروغ دیا ان کی

بازی گری کے نتیجے میں، نئے انسان کے مسائل، مادّی اور روحانی، ہر سطح پر پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ جدیدیت کا فکری جواز مہیا کرنے والے تمام فلسفیانہ تصورات کی دیواریں انسانی مسائل کی اسی پیچیدگی کی بنیادوں پر قائم ہیں۔ سائنس کے غرور بیجا اور اشتراکیت پر اعتماد دونوں میں کمی آنے کا حقیقی سبب یہی ہے کہ نئے انسان کے مسائل دونوں کی کامرانیوں کے باوجود حل نہیں ہو سکے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ان مسائل کی شدت کے احساس میں عالمگیر پیمانے پر اضافہ ہوا، چنانچہ میراجی نے نئے سوالات کی جو آہٹ محسوس کی تھی اُس کی لے رفتہ رفتہ تیز تر ہوتی گئی۔ ان حالات کا تقاضہ یہ تھا کہ شعور و لاشعور کے حجابات کو چاک کر کے، نئے انسان کے بنیادی مسائل کی حقیقت اور اس کی ذہنی، تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی صورت حال کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔ علاوہ ازیں، ان تضادات کا احاطہ کیا جائے جو انسان کو بظاہر پارہ پارہ کرنے کے باوجود اس کے باطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہ کشمکش صرف جسم اور روح کے مابین جاری نہیں بلکہ ان تمام منطقوں پر پھیلی ہوئی ہے جن کا انسانی شخصیت کے کسی نہ کسی بُعد سے گہرا تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ اس کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور نہ اس کے مسائل کی نوعیت۔ وہ صرف جسمانی سطح پر زندگی گزار سکتا ہے نہ صرف روحانی سطح پر۔ ضرورتوں کے جبر اور جبلتوں کے دباؤ نے اس سے تمیزِ نیک و بد چھین لی ہے۔ ایک کی قوم پرستی دوسرے کے لیے استحصال کا بہانہ ہے۔ بدی کشش انگیز محسوس ہوتی ہے اور نیکی ایک بے رنگ و بے اثر حقیقت۔ ایسی صورت میں اس کے لیے یہ فیصلہ دشوار ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبہ و عمل کو کس راہ پر لگائے کیونکہ فیصلے کی استعداد اور عمل کے ارادہ و اختیار کی قوتوں پر اس کی گرفت کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیچ در پیچ مسائل اگر شعر و ادب کے ذریعہ حل ہو سکتے تو انسانی جذبہ و شعور کے دوسرے شعبوں کے مقابلے میں ادبی اور تخلیقی اظہار کی سرگرمیاں زیادہ موثر اور کارکشا دکھائی دیتیں۔ لیکن واقعہ اس کے برعکس ہے۔ انسانی تاریخ و تہذیب کے اوّلین ادوار سے اب تک تلقین و تبلیغ کے جتنے سرچشمے انسان کی رہنمائی کے لیے سامنے آئے اور زندگی کا جو بھی دستور العمل ان کی وساطت سے تشکیل دیا گیا، انسان ارادی اور غیر ارادی دونوں اعتبارات سے ان کی تردید کرتا رہا۔ عصری تہذیب انسان کے اِس طرزِ عمل کا نقطۂ عروج ہے۔ جدیدیت ادبی پیرایۂ اظہار میں رشد و ہدایت کے کسی طور کو اسی لیے اپنا شعار نہیں بناتی اور انسان کی حقیقی صورت حال کے فن کارانہ انکشاف کو اپنا مقصود جانتی ہے۔ میراجی کے یہاں اس صورت حال کی احاطہ بندی کسی بیرونی مقصد سے مشروط نہیں ہوتی، نہ وہ، اپنے ترقی پسند معاصرین کے برعکس، طے شدہ مفروضات اور نتائج کے ہم رکاب دکھائی دیتے ہیں۔ پھر بھی میراجی کی شاعری میں اس صورت حال سے پیدا شدہ المیاتی احساس کی ایک زیریں لہر کے باوجود، اس صورت حال کے تنوع کا وہ ادراک نہیں ملتا جس کی مثال راشد کی شاعری پیش کرتی ہے۔ راشد میراجی کے معاصر تھے لیکن انھیں میراجی کے بعد کی دنیا کو دیکھنے اور برتنے کا موقع بھی ملا۔ پھر یہ بھی

ہے کہ راشدؔ نے جسم اور روح کی کشاکش سے پیدا شدہ حسّی اور جذباتی کیفیات کے علاوہ اس کشاکش کے مادّی اور تاریخی منظر نامے کو بھی شروع سے ہی پیش نظر رکھا۔ ان کا ایک اقتباس ہے:

______ اگر میرے طرزِ فکر سے بعض نظموں کو ''جنسی'' سمجھ کر الگ کر دیا جائے اور باقی نظموں میں جو ''جنسی'' نہیں ہیں کسی ذہنی زوال کے آثار تلاش کیے جائیں تو یہ زیادتی ہو گی۔ کیونکہ جنسی ہم آہنگی بہ نفسہٖ الگ چیز نہیں۔ اس کا انسان کی معاشرتی، معاشی، سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک میں اپنی شاعری کے مفہوم یا غرض و غایت تک پہنچ پایا ہوں، میں سمجھتا ہوں کہ میری شاعری اسی کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردانی کی ایک کوشش ہے، کیونکہ اس ہم آہنگی کے بغیر نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے نہ سیاست میں اسے کوئی کامرانی حاصل ہو سکتی ہے۔ نہ وہ زندگی کی فیاضی اور فراوانی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ اپنی بعض نظموں میں، میں نے خیر و شر اور اہرمن و یزداں کے الگ الگ وجودوں سے بھی انکار کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تصورات اپنی موجودہ شکل میں انسان کے ''مذہبی نشاط'' کے راستے میں بھی حائل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ خیر و شر اور اہرمن و یزداں کا کوئی امتزاج پیدا کر لیا جائے یا غالبؔ کے الفاظ میں ''بہشت کو اٹھا کر دوزخ میں ڈال دیا جائے'' تاکہ ان میں تمیز کرنے کی بدی دنیا میں باقی نہ رہے۔(53)

اس اقتباس کے ساتھ جب راشدؔ کے حسب ذیل الفاظ پر نظر پڑتی ہے تو ایک معنی خیز تضاد سامنے آتا ہے۔ راشدؔ نیکی اور بدی کے الگ الگ وجودوں کے منکر ہیں اور انسانی زندگی کو اس کے اندھیرے اور اُجالے دونوں کی امتزاجی وحدت کے طور پر دیکھنے کے داعی۔ لیکن جب وہ نیکی اور بدی کی تفریق یا سماجی اخلاق کے رسمی تصور کی روشنی میں کوئی فیصلہ نافذ کرنے سے انکار کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ جب وہ اس وضاحت کے بعد کہ ''تلقین سے تو یوں بھی میں متنفر رہا ہوں کیونکہ تلقین کرنے والا خود کو منبر پر اور لوگوں کو صفِ نعلین میں بیٹھے ہوئے دیکھنا چاہتا ہے۔ میں نے کبھی خود کو اس کا اہل نہیں پایا'' یہ بھی کہتے ہیں کہ

... میری نظم انتقام جو غالباً سب سے زیادہ بدنام نظموں میں سے ہے، کسی انتقام کی تلقین نہیں کرتی بلکہ یہ اس آدمی کی جنسی نشاط اندوزی پر تنقید کی حیثیت رکھتی ہے جو جنسی عمل کو اپنی تکمیل کے بجائے انتقام ______ سیاسی انتقام کے لیے استعمال کرتا ہے اور اس طرح گویا دوہرے جرم کا مرتکب ہوتا ہے۔ اس نظام کا یہ منشا ہرگز نہیں کہ یوں سیاسی انتقام لینا چاہیے۔(54)

تو تنقید اور تلقین کے حدود میں اصلاً کوئی امتیاز باقی نہیں رہ جاتا، بجز اس کے کہ تلقین میں مخاطب کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہوتا ہے اور تنقید خود کلامی کے ذریعہ بھی کی جاسکتی ہے۔ یعنی فرق صرف لہجے اور اظہار کی نوعیت کا ہے۔ مقصد دونوں صورتوں میں یکساں ہوتا ہے۔ زندگی اور شاعری کی طرف راشد کے زاویۂ نظر کا یہ پہلو اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس سے ان کے فکری حدود کی تعیین میں بھی مدد ملتی ہے اور ذہنی ارتقا نیز شعری تصور کی بنیادوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اگر ان کی نظموں کو مختلف تجربات و کوائف کی تنقید سمجھ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ماورا (پہلی اشاعت 1941ء) سے ایران میں اجنبی (پہلی اشاعت 1955ء) تک مختلف مسائل سے متعلق نظمیں کسی نہ کسی ایسے ''افادی'' رویے کی ترجمانی کرتی ہیں، جس کی اساس مشرق کے چند مخصوص تہذیبی اور سیاسی مطالبات ہیں۔ کرشن چندر نے ماورا کی پہلی اشاعت کے تعارفی مضمون میں لکھا تھا کہ ''مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دورِ جدید کی شاعری میں راشد کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں'' (55) سائنسی تہذیب کے عروج نے مشرقی اسلوبِ حیات، مذہب اور تمدنی اقدار پر جو ضرب لگائی تھی اس کے نتیجے میں ارضِ مشرق پر محیط افسردگی اور جمود کی عام فضا نے ماورا کی بیشتر نظموں میں ایک غم آلود متانت اور کہیں کہیں اعصابی دباؤ کے سبب غم و غصّے کی کیفیت پیدا کردی ہے لیکن غم و غصّے کی ہیجانی کیفیت بھی تفکر کے آہنگ سے دب جاتی ہے۔ نتیجۂ ماورا کی بیشتر نظموں میں جذباتی واردات کے بیان کے باوجود ایک منطقی ماحول ملتا ہے۔ ان نظموں میں بالواسطہ طور پر مشرق کی سماجی زندگی کی ازسرِنو تنظیم اور مغرب کی استعماری طاقتوں سے اس کی رہائی کے جذبے کا اظہار ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ راشد نے مذہب کے مروّجہ تصوّر، سماجی اخلاق اور رسوم و روایات کی کہنگی اور فرسودگی پر بھی ضرب لگائی ہے۔ راشد نے ترقی پسند تحریک کے قبائلی طرزِ فکر سے تو خود کو الگ رکھا لیکن ان کی ذہنی واردات کا اظہار ماورا کی ابتدائی نظموں میں جس طرح ہوا ہے، اس پر بیک وقت اختر شیرانی کی رومانیت اور اشتراکی انقلاب پسندی کے میلانات کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً انسان میں بنی آدم کی ذلت کی تمام تر ذمے داری وہ مجہول مذہبیت کے سر ڈال دیتے ہیں اور غریبوں، جاہلوں، مردوں، بیماروں، بے کسوں، اور لاچاروں کے علاج درد سے خدا کو قاصر سمجھتے ہیں۔ (56) ''میں اسے واقف الفت نہ کروں''، ''رخصت''، ''خواب کی بستی''، ''مری محبت جواں رہے گی''، ''عہد وفا''، ''جرأت پرواز'' اور دوسری کئی نظموں میں محبت کا وہی ماورائی اور تقدس بردوش تصور ملتا ہے جو اختر شیرانی کے یہاں ریحانہ، سلمیٰ اور عذرا کے رومانی ہیولوں کو اور فیض کی شاعری میں محبت اور فرض کی کشمکش کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ بادی النظر میں رومانیت اور منطقی ماحول کی اصطلاحیں متضاد محسوس ہوتی ہیں لیکن راشد نے ان نظموں میں بیشتر ترقی پسندوں کی طرح رومان اور حقیقت کے مابین مفاہمت کی ایک راہ نکال لی ہے۔ ترقی پسندوں نے اشتراکیت کے پرچار کے لیے مغرب کی بورژوا

سیاست کو بین الاقوامی سماجی مسائل کے آئینے میں دیکھا تھا اور اپنے مقاصد کو ایک معیّنہ سمت دی تھی جس کا خاتمہ ''بورژوا سیاست'' کی شکست اور ''پرولتاری سیاست'' کی کامرانیوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک سرمایہ دار ملکوں کی آمریت سے پسپا پسماندہ اقوام کی تمامتر الجھنیں محض اقتصادی بدحالی کی دین تھیں۔ یعنی مارکسزم کے فلسفے کو انھوں نے انسان کے مادّی اور جسمانی وجود کی احاطہ بندی تک محدود کر دیا اور اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلوں کو صرف اقتصادی رشتوں سے مربوط سمجھتے رہے، مذہب، مابعد الطبیعیات، تصوف، دیومالا، ان سب کی توجیہہ انھوں نے اسی زاویۂ نظر کی وساطت سے کی۔ راشد کے یہاں فکر کا یہ واحد المرکز سفر ماورا کی ابتدائی نظموں میں بھی نہیں دکھائی دیتا اور متذکرہ بالا نظموں میں کسی کا بھی خاتمہ طے شدہ نتیجے پر نہیں ہوتا، نہ ہی ان نظموں میں وہ رجائیت ملتی ہے جس سے ترقی پسند شاعری سماجی مقاصد میں کامیابی اور نظریے کے لازوال استحکام پر اپنے مکمل ایمان کے باعث، شرابور دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ماورا کی کئی نظمیں جن کا آغاز رومانی اور جذباتی فضا کے ساتھ ہوتا ہے ایک منطقی تسلسل کے ساتھ اپنے انجام تک جاتی ہیں۔ مثلاً شاعر درماندہ اور شرابی دونوں میں ''درماندی دبے چارگی'' اور ''سینۂ سوزاں کی آگ'' کا پس منظر افرنگ کی دریوزہ گری اور درافرنگ کی غلامی کے معین واقعے پر پھیلا ہوا ہے۔ اور تاوقتیکہ ان نظموں کو عام ترقی پسند شاعری کی پیروڈی یا اس پر طنز کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے، ان میں فکر کا کوئی ایسا رنگ نہیں ابھرتا جو انھیں رومانی انقلاب پسندی کے تصوّر سے متمائز کر سکے۔ ایک اور نظم اجنبی عورت میں خوابوں کی شکستگی کا ذمے دار راشد نے اجنبی دستِ غارت گر، دیوار رنگ و دیوار ظلم کو ٹھہراتے ہوئے ارض مشرق کے اس المیے پر اظہار تاسف کیا ہے کہ مغرب کے میدانوں میں دشمنوں کا سامنا ارض مشرق کے باشندے جن تمناؤں کی حرمت کے باعث کر رہے ہیں، ان کا مشرق میں نشان تک باقی نہیں رہ گیا یا دوسرے لفظوں میں مشرق ایک ارض المیّت یا خرابہ بن چکا ہے، تمناؤں کی حرارت سے یکسر عاری۔ ان میں سے بیشتر نظموں میں خیال یا تجربے کی منطق کسی پیچیدگی کا پتہ نہیں دیتی اور اپنے معیّنہ انسلاکات کے باعث ان کا تناظر محدود ہو جاتا ہے۔

آرکیبالڈ میکلیش کا قول ہے کہ ہر شاعری کا ''موضوع'' انسانی تجربہ ہوتا ہے اس لیے اس کا ''معروض'' بھی نوع انسان کو ہونا چاہیے.........اور شاعر کے لیے یہ بہانہ فضول ہے کہ انسانیت اس کی بات نہیں سنے گی (57) ظاہر ہے کہ شاعری نئی ہو یا پرانی، انسانی تجربے سے اس کی وابستگی ایک فطری امر ہے، لیکن شاعری میں قصہ اِس منزل پر ختم نہیں ہو جاتا کہ شاعر نے اس میں جس تجربے کا بیان کیا ہے وہ انسانی ہے (غیر انسانی تجربے کا اظہار ممکنات کے دائرے میں شامل ہی نہیں، تاوقتیکہ نیک و بد کے عنوانات میں انسانی عمل کی مختلف ہیئتوں کی خانہ بندی کر کے ان پر انسانی اور غیر انسانی کی تختی نہ لگا دی جائے) شاعری کا بنیادی مسئلہ اظہار کی نوعیت اور

اس کی معنویت کے حدود کا ہے۔ اپنے طبعی، جغرافیائی، تاریخی، سماجی اور تمدنی رشتوں کی وضاحت وصراحت کے باوجود اگر کوئی شعری پیکر معنی کے پائدار نقش سے منور نہیں ہوتا اور یہ نقش (جو اس کی فنی قدر و قیمت سے مربوط ہے) اگر اپنے زمانی، مکانی اور شخصی حصار سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کی حیثیت صرف ذاتیات یا تاریخ کی ہوگی۔ راشد کی ابتدائی شاعری کا معنی خیز پہلو بھی یہی ہے۔ اس کا تناظر فکری اعتبار سے محدود ہونے کے باوجود ایک تخلیقی تجربے اور جمالیاتی کُل کی حیثیت سے نسبتاً زیادہ کشادگی کا پتہ دیتا ہے۔ مافیہ کی سطح پر ماورا کی وہ تمام نظمیں جن کا موضوع ارض مشرق کی خستگی ودرماندگی کا المیہ ہے، اقبال کی قومی شاعری کی طرح کم مایہ ہیں۔ لیکن جو بات انھیں اقبال سے الگ کرتی ہے، یہ ہے کہ ان میں وہ سطحی تفاخر اور تظاہر نہیں جن سے اقبال کی وطنی اور قومی شاعری معمور دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے راشد کا طرز احساس نیا ہے۔ دوسرے ان نظموں کا رشتہ کسی معینہ نظریے یا عقیدے سے نہیں جوڑا جاسکتا جس کے بارے ترقی پسند شاعروں کی بیشتر قومی نظمیں دبی ہوئی نظر آتی ہیں۔ طرز احساس کی تازہ کاری کے سبب ماورا کی چند نظموں میں نئی شعریات کا دھندلا عکس بھی دکھائی دیتا ہے جس کے مطابق نظم میں فکر کی خامی یا پختگی سے قطع نظر، فنی تکمیل کے تاثر کی موجودگی لازمی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ایک توجہ طلب حقیقت یہ ہے کہ ماورا کی وہی نظمیں فنی تکمیل کے تاثر کی ترسیل زیادہ کامیابی کے ساتھ کرتی ہیں جن میں راشد نے تاریخی واقعے کے بجائے جذباتی، اور افراد کی ذاتی واردات کو موضوع بنایا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ راشد نے مجرد فکر کے اظہار کی جگہ ان نظموں (مثلاً اتفاقات، گناہ، انتقام، خودکشی اور دریچے کے قریب) میں ٹھوس استعاروں اور مشہود پیکروں کی مدد سے مختلف کرداروں کے حسی اور نفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے اور ان کوائف تک رسائی، فکر کے تجزیے کے بجائے جذبے کی تحلیل کے ذریعے حاصل کی ہے۔ ان میں انھوں نے بالواسطہ طور پر تحلیل نفسی کے اس اصول کا تتبع کیا ہے کہ ذات کی حقیقت کا سراغ لگانے کے لیے شعور محض کے بجائے جسم وروح کی اکائی میں چھپے ہوئے بھیدوں کو سمجھنا ضروری ہے، کیونکہ یہی اکائی تکمیل ذات کی اساس ہے۔ ان نظموں میں راشد کا طرز احساس واظہار زبان وبیان کی عجمیت کے باوجود میراجی کے لفظوں میں ''مغربی'' محسوس ہوتا ہے۔ ان میں اس نئے انسان کی مبہم تصویر دکھائی دیتی ہے جو مغرب میں پوری طرح بے حجاب ہو چکا تھا اور انسانی تجربے کے ایک عالمگیر استعارے کے طور پر مشرق میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہا تھا۔

ایران میں اجنبی کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں راشد نے لکھا تھا کہ ''موجودہ شاعر اپنے بزرگوں کے ساتھ اپنے رشتے کی شکست پر خوش ہو یا نہ ہو، وہ اس شکست کے اعتراف پر مجبور ہے۔'' (58) اور اس کا سبب یہ بتایا تھا کہ قدیم شاعر کی تربیت کے وسائل اور شعور کے سرچشمے نئے شاعر سے مختلف ہیں۔ ''قدیم شاعر کی تربیت

میں علم الاصنام، منطق، تصوّف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاست اور جمالیات کو دخل ہے۔'' اس کے علاوہ سماجی حالات کی تبدیلی نے بھی ایک نئی حسیت کی تشکیل میں حصہ لیا ہے، چنانچہ اجتماعی موت کی ہیبت یا اجتماعی زوال کے احساس اور اس کے ساتھ ساتھ انفرادیت کے خاتمے کے خوف نے موجودہ عہد میں انسان کے ''شعور وادراک پر جتنا بار ڈال رکھا ہے اتنا بار انسان پر کبھی نہیں ڈالا گیا۔'' راشد کی فکر کا یہ موڑ جدیدیت کی طرف ان کے واضح فکری میلان کا نمائندہ ہے۔ اس لیے ایران میں اجنبی کی نظموں میں مشرق کے عام ذہنی اور جذباتی المیوں کے احساس کے باوجود راشد کے یہاں قومی یا نسلی یا سیاسی عصبیت کے بجائے اُس عالم گیر شعور کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں جو انسانی زوال کے المیے میں خود اپنی شمولیت اور ذمّے داری کے احساس اور اپنی گناہ گاری یا مُمِر ہی کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ یعنی اب وہ افرنگ کی دیوارِ ظلم کے سائے میں اپنی مظلومی کا بہانہ ڈھونڈنے کی سعی نہیں کرتے اور عصری تہذیب کی فریب کاریوں میں اپنے اشتراک پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ اب ان کی ملامت کا ہدف صرف سیاستِ افرنگ نہیں بنتی بلکہ افرنگ انحطاط کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ اب مغرب پر اُن کی تنقید کا رشتہ دانشوری کی اس روایت سے قائم ہو جاتا ہے جس کے اولین نشانات اقبال کی تنقیدِ فرنگ میں ملتے ہیں اور اس کے ابعاد، انگریز کے ہاتھوں مشرق کی پسماندہ اقوام کی سیاسی شکست کے آفریدہ ہیجان اور غصّے تک محدود رہنے کے بجائے، ارضِ مغرب کی مادّیت زدگی اور تہذیبی عدمِ توازن کے وسیع تر مسائل تک پھیل جاتے ہیں۔ اب انھیں مرجعِ ذات سے بچھڑے ہوئے ہجرت گزینوں کا قافلہ مشرق کی پہنائیوں میں بھٹکتا ہوا بھی دکھائی دیتا ہے۔ (59) اور اِس لاسمتی و بے حصولی کا الزام وہ کسی قوم کی سیاست کے بجائے تہذیبِ جدید کی ان غلط اندیشیوں کے سر ڈال دیتے ہیں جو رفتہ رفتہ پوری مہذب دنیا کے گرد اپنے جال پھیلاتی جا رہی ہیں۔

ایران میں اجنبی کی کئی نظموں (مثلاً من و سلویٰ، تیل کے سوداگر، سومنات) میں ماورا کی فکری توسیع کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ راشد اب بھی کبھی کبھی ایشیائیوں کو اسیرِ تارِ عنکبوت اور ہریجنوں کو منو کے آئین کا شکارِ ظلم دیکھ کر سیاست اور مذہب کی غلط کاریوں پر نظر ڈالتے ہیں لیکن اب ان کی فکر ماورا کی رومانیت اور انقلاب پسندی کے مقابل میں زیادہ ہمہ گیر اور عمیق دکھائی دیتی ہے اور تاریخی واقعات علامتی معنویت سے ہمکنار ہو کر مغرب و مشرق کے تہذیبی انتشار کے نسبتاً پیچیدہ تر پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان نظموں میں ادراک کی روشنی اور وسعت کے ساتھ زندگی کے ایک واضح شعور پر گرفت نے راشد کی آواز میں ماورا کے رومانی اور جذباتی آہنگ کے بجائے پختگی اور صلابت کو راہ دی ہے اور نامطبوع حقائق کے خلاف احتجاج کی لے، مفکرانہ جلال سے مملو ہے۔ فکر کا شکوہ اظہار کی سطح میں بھی ترفع کا سبب بنتا ہے۔ مگر ایران میں اجنبی کا قابلِ قدر پہلو ماورا کی رومانی

حقیقت پسندی کی توسیع کے بجائے لا=انسان کی اُس خود بینی کی جانب میلان میں مضمر ہے جو اپنی سزا ساتھ لاتی ہے، اور جس کے عناصر ترکیبی میں نئے انسان کی ذات اور کائنات سے وابستہ تمام بنیادی سوالات کی گونج شامل ہے۔ کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم، حرف نا گفتہ، خود سے ہم دور نکل آئے ہیں ہمادیراں، پہلی کرن ____ ان تمام نظموں میں بیسویں صدی کی عدم قطعیت، نارسی، اپنے وجود میں معنی کی جستجو اور کائنات کو معنی سے معمور دیکھنے کی واماندہ آرزو کا موثر اظہار ہوا ہے۔ اب راشد استعار کی زنجیر کے علاوہ دور زمان و مکاں سے نکلنے اور ہستی رائیگاں کے مفہوم کو سمجھنے کا جتن بھی کرتے ہیں۔(60) اس اعتبار سے ایران میں اجنبی کی شاعری ماورا کی نیم پخت رومانی حقیقت پسندی اور لا= انسان کی نئی حقیقت پسندی کے بیچ کی کڑی بن جاتی ہے اور راشد کو اس جذباتی اور ذہنی ماحول سے قریب تر لاتی ہے، جس میں جدیدیت کا خاکہ تیار ہوا ہے۔

لا=انسان تک پہنچتے پہنچتے راشد کا شعور، شرق و مغرب کے سیاسی تنازعے کی حدوں سے نکل کر اُس آفاق گیر حقیقت سے مربوط ہو جاتا ہے جس کا مرکز نئے انسان کی ذات کے پر پیچ ابعاد ہیں، اور جو رنگ و نسل اور قوم و مذہب کے امتیاز کے بغیر عصری تہذیب کے حقیقی المیے کا نشاں بن گیا ہے۔ لا=انسان کی نظموں میں راشد دروں بینی کے وسیلے سے جہاں بینی کی منزل تک گئے ہیں۔ ان میں راشد کا تاریخی شعور واقعات کے تسلسل میں جذبہ و ہوش کی گم کردہ رہی اور مرکز گریز قوتوں کی پسپائی کے نشانات ڈھونڈ نکالتا ہے۔ وہ انسانی تجربوں کی پوری کائنات کو ایک زندہ واقعے کی شکل میں دیکھتے ہیں اور ادوار میں اس کی تقسیم کرنے کے بجائے ایک وحدت اور بسیط انا کے مظہر کے طور پر اس کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں نہ تو صرف ذاتی نشاط کے تحفظ کی وہ لے ہے جو نفسیاتی تحلیل اور فرائڈ کے اثرات کے باعث ماورا کی چند نظموں میں رمزیت کے باوجود اکہرے نتائج سے مربوط تھی، نہ وہ رومانیت دکھائی دیتی ہے جو ہر درد کو دوسروں کا عطیہ سمجھ کر اور نا مساعد حالات کی صلیب پر خود کو آویزاں دیکھ کر ایک عالم کو مجرم اور خود کو معصوم گردانتی ہے۔ ان میں نئے انسان کی اس گہری اور غم آلود آرزومندی کا عکس ملتا ہے جو تمنا کے ژولیدہ تاروں کو پھر سے جوڑنا چاہتی ہے اور ریزہ ریزہ کائنات یا لخت لخت ذات کو پھر سے ایک کُل کی شکل میں دیکھنا چاہتی ہے۔ ان میں برہمی اور احتجاج کا رُخ صرف ماورایا غیر ذات کی سمت نہیں، اپنے وجود کی جانب بھی ہے جس کے آئینے میں عالمِ شش جہات بھی مرتعش نظر آتا ہے۔ ان میں ''راست رو'' اور ''زود کار انا'' کے بجائے اُس پیچیدہ انا سے وابستگی ملتی ہے جو ایک مرکزی نقطے پر مختلف النوع رنگوں اور متضاد حقیقتوں کے اجتماع سے عبارت ہے۔ ان میں راشد نہ محبت کے خرابوں کے مکیں دکھائی دیتے ہیں نہ ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے ہوئے موجود و آئندہ کے بجائے گذشتہ سے ہمکنار (61)۔ اب انھیں موجود تک اُس مہیب خلا کا احساس ہوتا ہے جس میں انسان کا وجود عدم کی صورت اور سوال کی مانند کسی کار آفریں جواب کا منتظر ہے

(62)۔اسرافیل کی موت، آئینہ حس وخبر سے عاری، زندگی اک پیرہ زن، وہ حرف تمنا بھری مورجاں، ہوبی کشف ذات کی آرزو، آرزو راہبہ ہے، اے غزال شب اور لا =انسان کے بعد کی نظموں (مثلاً یہ خلائے نہ ہوا، اے سمندر اور مجھے وداع کر) تک راشد کے یہاں واضح طور پر ان میلانات کا عمل دخل نظر آتا ہے جو نطشہ سے مارٹیو پونتی اور کامیو تک وجودیت کے ایک قوی تصور کی روایت سے عبارت ہیں۔ ان میں راشد کا تمام تر ارتکاز وجود کے عین یا مقصد اور امکانات کے بجائے اس کی حقیقت پر ہے۔ اور تلقین یا تنقید سے یکسر بے نیاز ہو کر انھوں نے نئی زندگی اور اس کے مسائل پر آزادانہ نظر ڈالی ہے۔ ان میں انسان کسی قدر کی علامت اور تجرید کے روپ میں نہیں بلکہ اپنے حقیقی وجود کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ ان میں اوپر سے کسی پیغام یا مقصد کی رنگ آمیزی کے بجائے انسانی تجربے کا اس کی پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک مصاحبے میں راشد نے اپنے نقطۂ نظر کے سلسلے میں تین بنیادی عقائد کا ذکر کیا تھا۔(63) ایک تو یہ کہ دنیا میں سب سے بیش بہا حقیقت فرد کی کامل آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ ''انسان کی کامل اندرونی اور بیرونی ہم آہنگی کے بغیر، جو سب دنیاوی مسرتوں کا راز اور اصل اصول ہے، وہ افراد وجود میں نہیں آسکتے جو آزادی کے اہل ہوں۔'' اور تیسرے یہ کہ ''ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں ہے۔'' زندگی کی گریز پائی نے اس کے تقاضوں کی نوعیتیں اتنی تبدیل کر دی ہیں کہ فلاح و بہبود کے تمام آزمودہ نسخے اب اس کے لیے از کار رفتہ ہو چکے ہیں، چنانچہ حال کے آشوب اور آئندہ کے وسوسوں پر قابو پانے کے لیے، اسے اپنی توانائیوں اور جبلتوں کے حدود کو سامنے رکھ کر، نجات کی راہ اپنی ہی کوششوں سے ڈھونڈنی ہے۔ ان خیالات میں وجودی فکر کی اصل غایت کا عکس بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے اور پورے آدمی کی تلاش کا تصور بھی جو جسم و روح کی مکمل ہم آہنگی اور کائنات میں معنی کی جستجو کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ لا=انسان کی نظموں میں راشد نے ذات کے اثبات کے علاوہ اس کی نفی (لا) کے مفہوم تک پہنچنے کی کوشش بھی کی ہے اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی رتی کی اُس گرہ کو مرکزِ نظر بنایا ہے جو انسان کا حال یعنی اس کے حقیقی وجود کا منظر نامہ ہے۔(64) خطیبانہ طرز تکلم کے بجائے ذاتی اظہار سے وابستگی نے ان نظموں میں آہنگ اور معنی کی ثنویت کو ختم کر کے انھیں قائم بالذات تجربوں کی حیثیت دے دی ہے اور راشد کے اس دعوے کے باوجود کہ ''میری نظموں میں'' ''تشبیہ سازی'' کی ''عیاشی بھی نہیں'' اِن میں ایسی مجرد اور مشہود تشبیہیں بھی جا بجا نظر آتی ہیں جن کا رنگ ان کے ابتدائی کلام میں محض خیال یا تجربے کی ترسیل پر پوری توجہ کی وجہ سے نسبتاً دھندلا تھا۔ راشد کی شاعری کی فنی قدر و قیمت کا محاسبہ اس مقالے کے حدود سے باہر ہے۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ خیال کو تخلیقی منطق سے یکسر لاتعلق رکھ کر اسے شعری پیکر میں ڈھال دینا شاید ناممکن کے حصول کی سعی کرنا ہے۔ یہاں منظوم فکر اور شاعری کے فرق کو سامنے رکھنا پڑے گا۔ یوں بھی شعروادب

میں جن کرداروں کے حوالے سے تخلیقی تجربے کا اظہار ہوتا ہے وہ حقیقی دنیا کے کردار ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتے ہیں۔ ہر تخلیقی تجربہ لازمی طور پر کسی مادّی وقوعے کا عکس نہیں ہوتا تاوقتے کہ جذبے، احساس اور شعور کے تحرک کی ہر نوعیت کو واقعات کے ضمن میں شامل نہ کر لیا جائے۔ مگر اس کے بعد بھی یہ امر ملحوظ نظر رکھنا ہوگا کہ تجربات اگر فنی عمل کی آزمائشوں سے گزر کر نئے ابعاد اور عناصر کی شمولیت کے ساتھ احاطۂ سخن میں داخل نہیں ہوتے تو انھیں شعر کی سطح تک لانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ لا=انسان میں حسن کوزہ گر کا جہاں زاد، ابولہب کی شادی کا مرکزی کردار ابولہب اور اس کی دُلہن جس کے گلے میں سانپوں کا ہار تھا، دل مرے صحرا نوردِ پیر دل کی ریگ اور آگ، اسرافیل کی موت کا اسرافیل اور صور، زندگی اک پیرہ زن کی بوڑھی اور دیوانہ زُو عورت، تمنا کے تار کے اہلِ مرّیخ، حتیٰ کہ راشدؔ کی ابتدائی نظموں میں خودکشی اور انتقام کا ''میں'' جن حسی، جذباتی اور ذہنی واردات سے منسلک ہیں، ان کے تناظر میں انھیں صرف ایسی شبیہوں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو حقیقت کی توسیع کے لیے اس کا مظہر بن گئی ہیں یا زندگی کی تخلیق کی تخلیقِ نو (Re-creation)۔ ان میں سے بیشتر ''کردار'' اساطیری خطوط و رنگ سے آراستہ بھی دکھائی دیتے ہیں اور اس طرح زمان و مکاں کے محدود اور معینہ دائروں سے نکل کر ایک ابدی معنویت سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان شبیہوں کو واقعہ نگاری سے روگردانی کا نتیجہ نہیں بلکہ واقعات میں مخفی وسیع تر حقیقتوں یا قطرے میں چھپے ہوئے سمندروں کا اشاریہ سمجھنا چاہیے۔ البتہ راشدؔ کی شبیہیں خیال اور فکر کی ناداری کی تلافی کا سامان یا خود انہی کے الفاظ میں ''عقلی انحطاط'' کی دلیل نہیں بلکہ ان کی بصیرت کی گہرائی اور فکر کی وسعت کا وسیع تر تخلیقی پیکر ہیں، جنھیں حسی اور جذباتی اشتہاد نے حقیقت کی ارفع تر صورتوں کی حیثیت دے دی ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ راشدؔ نے جس ہنر کو عیب سمجھ کر خود کو اس سے الگ رکھنے پر زور دیا ہے، ان کی فنکارانہ استعداد کے سبب سے ان کی متاعِ سخن میں اُس ہنر کے معروضات بھی وافر دکھائی دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر لا=انسان اور اس کے بعد کی نظمیں، جدیدیت کے میلان سے راشدؔ کے واضح قرب کی نمائندہ ہیں اور ان میں راشدؔ نوجوان نسل کی شاعری پر اثر انداز ہونے کے ساتھ ساتھ خود اِس نسل کے فکری اور تخلیقی رویوں کے اثرات جذب کرتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ نئی شاعری کے بعض اہم پہلوؤں سے ان کی بے نیازی یا بُعد کا اظہار ان کی شاعری سے زیادہ ان کے بیانات میں ہوا ہے، اور یہ صورت کم و بیش ہر شاعر کے ساتھ پیش آتی ہے کہ نثر میں جب وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے تو اس کے شعری معیار بیشتر صورتوں میں صرف اس کی اپنی شاعری کا جواز یا تفسیر بن جاتے ہیں۔ لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ اس کے بعض اصولوں پر خود اس کی شاعری پوری طرح کاربند نظر نہیں آتی، اور اس کے تخلیقی وجود کی رفتار اس کے ذہنی وجود کے مقابلے میں تیز تر ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر جدید تر شاعری کے بارے میں راشدؔ کے یہ خیالات کہ

(نئے شاعروں میں) بعض نے اشیا اور مفہوم کے ساتھ اپنا ربط قائم کرنے سے انکار کر رکھا ہے۔ بہ حیثیت ایک مکتب شعر کے، جدید ترین شاعروں کا یہ گروہ کسی اجتماعی ذمّے داری کا قائل بھی نظر نہیں آتا۔ انھیں اس دانش کے اظہار سے بھی غرض کم ہے جس کا حامل شعر ہمیشہ رہا ہے۔ یہ شعر کو بیشتر ذاتی خوشنودی کا ذریعہ جانتے ہیں... یہ کسی قسم کی مسؤلیت قبول نہیں کرنا چاہتے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان میں بعض اس بے نظمی کے شاعر رہ گئے ہیں جو کہ تہذیبوں کے زوال کا باعث ہوتی ہے۔(65)

کئی تناقضات اور غلط بینیوں کے شکار ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے (اس باب کے آغاز میں ہی س کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔) کہ جدیدیت نہ مکتب شعر ہے نہ مکتب فکر کیوں کہ مکتب کا تصور ہمیشہ ایک معینہ ستورالعمل اور مقاصد و منہاج کا پابند ہوتا ہے جسے نیا ذہن قبول نہیں کرتا اور خود راشد نے بھی اپنی شاعری کے سلسلے میں بارہا اس رویّے سے اختلاف کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے، اجتماعی ذمّے داری کا تصور بھی اس لحاظ سے شعریات کے حدود سے نکل جاتا ہے کہ ہر اجتماعی تصور کسی نہ کسی سطح پر افراد کی باہمی رضامندی کا تابع ہوتا ہے اور بالواسطہ طور پر ان کی آزادیوں کا محتسب۔ زندگی اور معاشرے کی تعبیر کے پیش نظر یہ تصور خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، تخلیقی سرگرمیوں کے سلسلے میں اس سے کسب فیض لاحاصل اور فن پر اس کا اطلاق نامناسب ہے۔ پھر خود راشد نے اجتماعی ذمہ داریوں کے بار کو ہمیشہ ان غیر ادبی، سیاسی اور مذہبی گروہوں کی سازش سے تعبیر کیا جو ادب کے پیرائے میں افراد کے معصومیت سے فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں۔ اشیا اور مفہوم سے رشتے کا سوال بھی اس لحاظ سے بے معنی ہے کہ خود راشد کی نظموں (آئینہ حس و خبر سے عاری، آرزو راہبہ ہے، مجھے وداع کر) میں اس احساس بیگانگی (Alienation) کی فراوانی ملتی ہے جو صنعتی معاشرے کے ایک اہم مسئلے کی صورت میں نئی فکر کے واضح بعاد کا محرک بنا ہے، معنی کے معنی کی جستجو نے نئے انسان کو بے حصولی کے جس تجربے سے روشناس کرلیا ہے، اس کی تعبیر و توضیح کم و بیش تمام وجودی مفکروں کے خیالات میں دکھائی دیتی ہے، مارکس تک نے اشیا سے لاتعلقی کے سباب کی منطقی توجیہیں کی ہیں۔ (یہ تمام سوالات "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں زیر بحث آچکے ہیں۔) جہاں تک تہذیبوں کے زوال اور بے نظمی کی شاعری کا تعلق ہے، اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری ایک انحطاط پذیر معاشرے، اور زوال آمادہ تہذیب ہی کے پس منظر سے ابھری ہے، اور عروج و زوال کے جو معیار نئے میلانات پر اثر انداز ہونے والے مفکروں نے قائم کیے ہیں، ان کے پیش نظر عصری تہذیب کا زوال اب اپنی انتہا کو پہنچ چکا ہے اور اس کا ظاہری عروج و کمال بھی فی الاصل ترقی معکوس یا زوال ہی کی ایک شکل ہے۔ دوسرے یہ خیال بھی مشکوک ہے کہ فنون کے مقابلے میں سائنس اور سیاست کی اہمیت اور تفوق کے دور میں نئی شاعری کیوں کر

کسی نئے تہذیبی زوال کا سبب بن سکتی ہے؟ البتہ تہذیبوں کا زوال انسانی جذبۂ عمل کی سمتوں کے انتخاب وتعین پر ضرور اثرانداز ہوتا رہا ہے۔ پھر اگر شاعر تہذیب کے عروج میں استعانت کو اپنا لائحۂ عمل اور مطمحِ نظر بنانا چاہتا ہے تو بحیثیت شہری وہ کئی دوسرے طریقوں سے اپنے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ اپنی شاعری کو زندگی کے ہنگامی اور مادّی یا مفید مطالبات کی نذر کیے بغیر، کیوں کہ عین ممکن ہے کہ شاعری کو سماجی خدمت پر لگایا جائے تو سماج کو فائدہ پہنچنے کے ساتھ ساتھ شاعری کو نقصان بھی پہنچتا رہے، تاوقتے کہ سماجی مطالبات یا عوام کی استعداد تفہیم اور شاعر کی ذہنی اور جمالیاتی سطح کے مابین تمام امتیازات ختم کرنے کے بعد بھی شاعر شعر کی تخلیق پر قادر ہو۔ حلقۂ اربابِ ذوق کی سولھویں سالگرہ پر صدارتی خطبے (14 ستمبر 1956ء: اس باب میں یہ حوالہ دیا جاچکا ہے۔) میں خود راشؔد نے اس طرزِ نظر کی مذمت کی تھی، اس سے شاعری کے تعمیری رول یا اس کی افادیت سے انکار مقصود نہیں۔ عرض یہ کرنا ہے کہ شاعری تہذیب کو جس بالواسطہ طریقے سے فائدہ پہنچاتی ہے اسے سائنس یا ٹکنالوجی کی افادیت، عمل اور اثرات کے تصور سے ممیز کرنا ضروری ہے۔ اس سے قطع نظر، نئی شاعری میں بے نظمی کی عکاسی معاشرے میں نظم اور تہذیب میں توازن کی ایک بالواسطہ آرزو کا فنکارانہ اظہار بھی ہے، راشؔد نے بعض نقادوں پر یہ الزام عائد کیا تھا کہ ان کی نظموں انتقام اور خودکشی کے کرداروں کو وہ خود شاعر کی سوانح کا حصّہ سمجھ بیٹھے۔ یہاں خود راشؔد اسی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ خود راشؔد ہی کے لفظوں میں یہاں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بدنظمی کی عکاسی کرنے والے کردار دراصل شاعر سے الگ ہیں جن کی ترجمانی میں ''ڈرامائی خودکلامی کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔'' پھر سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کیا گناہ کرنے کی خواہش کی طرح بے نظمی اور ابتری پیدا کرنے کی خواہش بھی ایک انسانی رویّہ نہیں ہے؟۔ انسانی رویّوں میں نیکی اور بدی کی تفریق کے تو راشؔد خود بھی قائل نہیں ہیں۔ زیرِ بحث اقتباس کا آخری مسئلہ یعنی نئے شاعروں کا شعر میں دانش کے اظہار سے انکار کرنا یا شعر کو ذاتی خوشنودی کا ذریعہ سمجھنا، شعر کی جمالیات سے متعلق ہے اور کروچؔے سے ایلیٹؔ تک، فلسفہ اور ادب کے کئی عالموں کے یہاں اس زاویۂ نظر کی تائید ملتی ہے۔ چنانچہ صرف نئے شعرا کو اس معاملے میں قصوروار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ شعر میں دانش کے عنصر کی شمولیت کا مسئلہ بھی شعری یا تخلیقی اور علمی اسالیب کی ہیئت و ماہیت کے مابین امتیاز واختلاف کے پیشِ نظر، خاصا پیچیدہ ہے۔ شاعری یا فنون سے جس دانش کا اظہار، فن کی ناگزیر شرائط کے ساتھ ہوتا ہے، اس کی نوعیت فلسفے اور علوم کی استدلالی منطق سے یکسر مختلف ہوتی ہے، چنانچہ شعر اور دانش کے ربطِ باہم پر گفتگو میں شعری طریق کار کی پابندیوں اور تقاضوں کے تحت دانش کی بدلتی ہوئی نوعیتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ''جدیدیت کے فلسفیانہ اساس'' میں فلسفہ و شعر کے ربط و امتیاز کی بحث میں اس مسئلے کا مفصل جائزہ لیا جاچکا ہے۔ نیز سائنسی فکر اور تخلیقی فکر کے فرق و فاصلے کی بحث میں بھی اس مسئلے کی بنیادی پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاچکی ہے۔ ●●

•

•

گذشتہ مباحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کے اوائل سے میراجی اور راشد تک، اردو کی عام شعری روایت سے انحراف اور انیسویں صدی کی جدید شاعری کے مقابلے میں، جدتِ اظہار وافکار کے جو نئے مظاہر سامنے آئے اُن میں اقبال، میراجی، اور راشد کے استثنا کے ساتھ کہیں بھی اُس حسیت کے نشانات بہت نمایاں نظر نہیں آتے جسے جدیدیت کے میلان سے ہم آہنگ قرار دیا جا سکے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے فکر وفن کی بدلتی ہوئی لہروں اور تجدد کی مختلف النوع کوششوں کا جو خاکہ پیش کیا گیا، اس سے مقصود یہ وضاحت تھی کہ نئی شاعری جذبہ وشعور کے جن ابعاد کا محور ہے، ان کی نمود محض اتفاقیہ نہ تھی۔ نئی حسیت کے اظہار کی داغ بیل نئی شاعری کے باقاعدہ آغاز سے پہلے، بیسویں صدی کے بعض ایسے شعرا کے ہاتھوں ڈالی جا چکی تھی جو نئے مسائل کے فلسفیانہ تناظر سے آگاہ تھے۔ اُن کی شاعری میں نئے ذہنی اور جذباتی ماحول کے بسیط ادراک کے واسطے سے ایسے کئی عناصر شامل ہو گئے تھے جن کی فلسفیانہ تعبیر وتفسیر نئے انسان کے مسائل ومعاملات کا احاطہ کرنے والے حکمانے کی ہے۔ بیسویں صدی کے تہذیبی، معاشرتی اور تخلیقی اندازِ نظر پر جن فلسفیانہ تصورات کا اثر پڑا، یا جن کی وساطت سے اس اندازِ نظر کی فلسفیانہ اساس تک پہنچا جا سکتا ہے، ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں بالتفصیل زیرِ بحث آ چکے ہیں۔ اس ضمن میں جدیدیت اور اشترا کی حقیقت نگاری کے فکری اور تخلیقی رویّوں کے اختلافات کی نشاندہی بھی کی جا چکی ہے اور سائنسی فکر اور جدیدیت کے درمیانی فاصلے کا جائزہ بھی لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ اقبال اور میراجی کے گنجینۂ افکار میں گرچہ نئی حسیت کے اولین نشانات کا خاکہ صاف دکھائی دیتا ہے، تاہم اقبال اور میراجی کی شاعری میں جدیدیت کے بعض بنیادی پہلوؤں سے دوری اور لاتعلقی کی واضح رو بھی ملتی ہے، خاص طور سے اقبال کی فکر اپنے معیّنہ راستوں کی پیروی اور مقاصد کے تسلط کی وجہ سے افکار و اظہار دونوں کی سطح پر بالآخر نئی حسیت کے پُر پیچ سفر سے کنارہ کش ہو جاتی ہے۔ میراجی بلاشبہ نئے فکری اور فنی رویوں کے موثر ترجمان تھے لیکن ان کی شاعری بھی فرانسیسی اشاریت پسندوں کی رومانیت سے والہانہ شغف اور ان کے مخصوص متصوفانہ مزاج کے باعث، نئی حسیت سے وابستگی اور نئے ذہنی وجذباتی ماحول سے یگانگت کے باوجود جدیدیت کا ایک نقشِ ناتمام بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ شاعری ان تمام ابعاد کا محاصرہ نہیں کر پاتی جن کا مخرج

نئے انسان کا تہذیبی، فکری اور سیاسی پس منظر اور اس کی پیچیدہ نفسیاتی اور حسی زندگی ہے۔ راشد کی فکر کے ارتقائی مدارج پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ تاریخ اور تہذیب سے فرد کے رشتوں پر غور کرتے ہوئے وہ بعض اوقات اپنے ذہنی تحفظات کے دائرے سے نکل نہیں پاتے، پھر بھی، ان کے آخری دور کی شاعری جدیدیت کے میلان سے گہری مطابقت رکھتی ہے اور نئی شاعری کے سرمائے کا ایک ناگزیر اور قابل قدر حصہ بن چکی ہے۔ علی الخصوص لا=انسان اور اس کے بعد کی نظمیں جدیدیت سے منسوب اکثر فکری اور تخلیقی رویوں سے گہری مطابقت رکھتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، نیا ذہن انفرادی تجربوں اور ہر انسانی مسئلے کی طرف ذاتی زاویہ ہائے نظر کی شرط کو چونکہ بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ہر وابستگی پر اپنی ذات سے وابستگی کو مقدم سمجھتا ہے، اس لیے تمام نئے شعرا کے یہاں مماثلتوں کے ساتھ ساتھ انفرادیت اور ایک دوسرے سے امتیاز کے واضح نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعر و ادب کی تنقید میں آخری فیصلہ ادبی اور جمالیاتی اصولوں پر ہی منحصر ہوتا ہے۔ فکر کی مماثلتوں کے باوجود، زبان و بیان اور صیغۂ اظہار کی تعیین ہر شاعر کی انفرادی استعداد سے مشروط ہوتی ہے لیکن نئی شاعری چونکہ نہ طے شدہ نتائج کی پابند ہے نہ کسی بیرونی ہدایت و مصلحت کی تابع، اس لیے فکری سطح پر بھی نئے شعرا اپنی اپنی بصیرت کی ہم سفری کے سبب جذبہ و فکر کے الگ الگ راستوں پر گامزن نظر آتے ہیں۔ ان کی حلقہ بندی کا واحد اصول نئی حقیقت پسندی کی وہ توانا لہر ہے جو انھیں کسی سکہ بند اور معیّن نظریے کا اسیر نہیں ہونے دیتی اور زندگی کی بے یقینیوں کے باعث انھیں تشکیک و تجسس کی اس اذیت سے دوچار کرتی ہے جو شکستہ پا امیدوں اور منہدم ہوتے ہوئے سہاروں کا فطری نتیجہ ہے۔ وہ فرد کی ذات کی اس تکمیل کا خواب دیکھنے سے قاصر ہیں جس نے اقبال کے مرد کامل کی تخلیق کی تھی کیوں کہ ان کی نظر میں ہر اس اخلاقی، الوہی اور فکری قوت کی شکست کا منظر جاگزیں ہے جو وجود کو درخشاں کر سکے، نہ ہی وہ میراجی کے اس گیان اور دھیان اور متصوفانہ ارضیت کی موج سے سرشار ہو سکتے ہیں جو انھیں ایک تخیلی مسکن مہیا کر دے، ایسا مسکن جہاں لذت و انبساط کی فراوانی ہو اور روح جسم کی پیاس اور جراحتوں کے سبب نڈھال نہ دکھائی دے۔ ملک کی تقسیم کے خوں آشام دور اور اس کے بعد کے زمانے کی صعوبتوں نے نئے شعرا کے ذہن میں دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا کے روز افزوں تہذیبی، اخلاقی اور معاشرتی بحران کے نقوش از سر نو تازہ کر دیے ہیں۔ جدید تہذیب کے اجتماعی اور انفرادی تشدد نے، رفتہ رفتہ، انھیں اس منزل تک پہنچا دیا جہاں ہر لطیف اور رومانی تصور کے دروازے ان پر بند ہو گئے۔ مہاجروں کے لٹے پٹے قافلوں نے تقسیم ملک کے بعد جلاوطنی کی زندگی شعار کرتے ہوئے انھیں اس پہلی ہجرت کی یاد دلائی جس نے آدم کو ان کی جنت سے نکال کر امتحان و آزمائش کے راستے پر لگا دیا تھا۔ قومی حکومتوں کے قیام کے بعد صنعتی ترقی کے منصوبوں، اُجڑتے ہوئے دیہاتوں اور پھیلتے ہوئے شہروں

نے انھیں صنعتی زندگی کے جبر اور سرد مہریوں کا احساس دلایا اور وہ یہ سوچنے لگے کہ مشرق اب اپنی رضا سے مغرب کی مادیت زدگی کے سیلاب کی زد پر خود کو لاتا جارہا ہے۔ ایک شدید الیاتی احساس، اپنی ہی نگاہوں میں خود کو مجرم سمجھنے کا انداز اور اپنی بے راہ روی کو اُلٹی یا اُلجھی ہوئی سمتوں کے سفر سے تعبیر کرنے کا سلسلہ اسی موڑ پر شروع ہوتا ہے۔ اسی لیے ان کے محرکات ذہنی، مقامی اور محدود ہوتے ہوئے بھی دھیرے دھیرے ایک آفاقی تناظر کی شکل اختیار کرتے گئے۔ ذرائع آمد و رفت اور وسائلِ علم کی فراوانی نے زمین کے طنابیں کھینچ دیں۔ خیال اور حقیقت دونوں کی بساط پر، مشرق و مغرب کا امتیاز رفتہ رفتہ ان کے ذہن سے محو ہوتا گیا اور نئے انسان کی شخصیت میں انھیں اس آفاقی وجود کا عکس دکھائی دیا جو عالمگیر تہذیبی اور ذہنی مسائل کے ہجوم میں گھرا ہوا اپنی تلاش و تحفظ کے سوال سے دوچار ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے نئی شاعری کے منظر نامے پر ذہنی اضطراب و انتشار کے اسباب کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ:

> ___ اس ذہنی انتشار اور احساسِ محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں۔ اپنے گرد و پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالمِ وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعرا کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوسکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور رس، گہرا اور صحت مند اثر پڑتا۔ ہمارے شعرا نے تو اس عبوری دور میں بھی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سیاسی سازش کا جال پھیلا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور ناکامی پر احساسِ شکست چھا گیا۔ اگر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لیے تباہ کن ثابت ہوسکتے تھے۔ مختلف دبستانِ خیال سے وابستہ شعرا پر ان حالات کا بڑی شدت کے ساتھ ردِعمل ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطۂ نظر رکھنے والے شعرا بھی شامل تھے۔ مثلاً تجریدی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرض یہ کہ ہر قسم کی ذہنیت رکھنے والے شاعر گرد و پیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعرا پر بھی اس دور کے حالات کا بڑا اثر پڑا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہ تھا۔ ان سب نے حتی المقدور حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ کئی دانشوروں نے تو کھلم کھلا انقلاب کی دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ کسی قسم کے انقلاب کی کوئی امید ہی تھی اور نہ انھیں اس کا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول کو کن چیزوں کی ضرورت ہے، اس لیے یہ لوگ یکے بعد دیگرے ایک عجیب بے حسی کے شکار ہوگئے۔(66)

لیکن صرف پاکستان یا صرف ہندستان کے ملکی حالات یا برصغیر کے عام مسائل ہیں ہی اس حسیت کے حرفِ آغاز کے اسباب کی دریافت ایک وسیع مسئلے کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا جاچکا ہے کہ جدیدیت ایک عالمگیر مظہر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی الجھنوں کا احاطہ کرنے والے وہ تمام مفکر جن کے خیالات سے جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں بحث کی جا چکی ہے، کسی مخصوص قوم، قبیلے یا ملک کے انسان کو اپنا موضوع نہیں بناتے۔ ان کے نتائجِ افکار کا اطلاق ہر اس انسان پر کیا جاسکتا ہے جو جدید تہذیب کے بحران سے آگاہ اور مختلف النوع ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں اور سوالات سے دوچار ہے۔ انھوں نے الگ الگ شعبوں میں انفرادی طور پر ان سوالات کو سمجھنے اور ان کی حقیقت تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ وہ ممالک جو برصغیر کے مخصوص سیاسی مسائل سے مماثل مسئلوں کے شکار نہیں ہوئے یا جہاں سیاسی استحکام اور معاشرتی و معاشی ترقی کی تمام برکتیں وافر ہیں (مثلاً یورپ کے بیشتر ترقی یافتہ ممالک یا امریکہ اور روس) ان میں آواں گارد میلانات کا فروغ اور نئی حسیت کی صداقت میں روز افزوں یقین اس امر کی بیّن شہادت ہے کہ جدیدیت اصلاً ایک قوی الاثر ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے جس کے انسلاکات عصری بھی ہیں اور لازمانی بھی۔ چنانچہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس فراہم کرنے والے افکار و ایقانات میں انسان کی موجودہ صورت حال کے ساتھ ساتھ اُن مسائل کے تجزیے اور تفہیم کی کوشش بھی ملتی ہے جن سے انسان کا خُلقی رشتہ ہے۔ بالفرض جدیدیت کو مغربی انسان سے منسوب کر دیا جائے جب بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری نے اپنی روایت کے مختلف مدارج پر بیرونی اثرات ہمیشہ قبول کیے ہیں، اور اس تندہی کے ساتھ کہ بالآخر ان اثرات کی نوعیت بیرونی نہیں رہ گئی۔ عجمی تہذیب کے تسلط نے اردو شاعری کو ایرانی روایاتِ شعر سے قطع نظر، ایرانی طرز احساس سے رفتہ رفتہ اس درجہ قریب کر دیا کہ ہندستان کے مخصوص طبیعی، جغرافیائی اور تمدنی پس منظر پر ایرانی شعرا کی فنی، جمالیاتی اور معاشرتی قدریں غالب آتی گئیں۔ مسلمان شعرا کے ساتھ ساتھ اردو کے غیر مسلم شعرا بھی بلا تکلف حکایاتِ عرب و عجم کے حوالے سے اپنی حقیقی یا تخیلی واردات کا اظہار کرنے لگے۔ کبھی بھی صرف اس بنا پر ان کی کاوشوں کو مصنوعی یا حقیر نہیں سمجھا گیا کہ ان کی ملکی اور قومی روایات اور ان کی تخلیقی روایات کے سرچشمے الگ الگ ہیں۔ حالیؔ اور آزادؔ کی مشرقیت، ان کی تجدد پرستی اور انگریزی شاعری کے پیمانے پر اردو شاعری کو جدید بنانے کی سرگرمیوں میں کبھی مانع نہیں ہوئی اور جہاں کہیں انھیں اس سلسلے میں کسی دشواری کا سامنا ہوا انھوں نے اپنی ضرورتوں کے مطابق اس کے نقشے میں ردّ و بدل کر لیا۔ اقبالؔ مغرب ہی کے وسیلے سے ایک نئی مشرقیت تک پہنچے۔ اردو شعر و ادب میں متعدد نئے اصناف کا اضافہ مغربی اثرات کا ہی رہینِ منت ہے۔ اردو کی نئی شاعری بھی اپنے جغرافیائی اور طبیعی ماحول نیز تہذیبی روایت سے ایک اٹوٹ رشتہ رکھتی ہے کیونکہ زبان کی حیثیت کسی جامد اور

بے جان شے کی نہیں ہوتی اور اس کی جڑیں اس کی مخصوص تاریخ، تہذیب اور ارضی پس منظر میں دور تک پیوست ہوتی ہیں۔ اور اب کہ تہذیبی، سیاسی، معاشرتی، اخلاقی اور تخلیقی اقدار و افکار کا ایک نیا نظام مہذب دنیا کے گرد اپنا جال تیزی سے پھیلاتا جا رہا ہے، اردو کے نئے شعرا کا اس سے متاثر ہونا فطری تھا۔ پھر نئی حسیت کا کوئی بندھا ٹکا عقیدہ یا مذہب نہیں، اُسی طرح جیسے معاشیات، سیاست اور تہذیب کا کوئی عقیدہ یا مذہب نہیں ہے۔ یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت ایک رویّہ ہے، نئے انسان کا، اس کی ذات اور کائنات کی طرف اور چونکہ اسے اختیار کرنے کے لیے اس پر کسی مخصوص نظریے سے وابستگی کی شرط لازم نہیں آتی اس لیے وہ اسے تاریخ کے فیصلے یا ایک خود رو حقیقت کے طور پر مجبوراً یا آزادانہ قبول کرتا ہے اور مستعار جذبات کی پرورش پر اسے ترجیح دیتا ہے۔

جدیدیت جس نئی حقیقت پسندی سے عبارت ہے اس کی جہتیں مختلف حقیقی اور غیر حقیقی (لغوی معنوں میں) طبیعی اور مابعد الطبیعاتی، مادّی اور روحانی منطقوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ لیکن اس کا سرچشمہ عناصرِ حیات اور حواس کا تشکیل دیا ہوا گوشت و پوست کا انسان ہے، اس لیے نئے لکھنے والوں کے یہاں:

> تجرید بھی فطرت ہی کے چند در چند عوامل میں سے ہے۔ یعنی آسمانی نہیں بلکہ خالص زمین ہی کی چیز ہے، چنانچہ اس کے یہاں یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ خواب میں خاک اور خاک میں خواب دیکھا چاہیے ــــــ یہ جز میں کل دیکھنے کی بات نہیں بلکہ خاک میں خواب دیکھنے کی یعنی جھوٹ میں سچ اور سچ میں جھوٹ۔ خدا اس دھرتی کا پھل ہے۔ اور بے رہروی اس کا الہام (67)

یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا کے نزدیک بے راہروی بھی مقدس ترین اعمال ہی کا حصہ ہے، جس طرح کثافت لطافت ہی کا ایک درجہ ہے۔ نئی شاعری انسانی اعمال پر اسی لیے بالعموم کوئی اخلاقی حکم لگانے سے گریز کرتی ہے اور انسانی وجود کی ان تاریکیوں کو بھی تخلیقی تجربہ بناتی ہے جن کے غبار میں نیکیاں گم ہو جاتی ہیں اور رنگوں کا باہمی امتیاز معدوم ہو جاتا ہے۔ یہ طرزِ فکر نہ منظم مذاہب کے لیے قابلِ قبول ہو سکتا ہے نہ مارکسزم کے لیے کیونکہ دونوں کا مقصد جبلتوں کی بغاوت کو پسپا کر کے انسان کو اس کے تعمیری رول پر مائل کرنا ہے۔ اس لیے نئی شاعری ایک شدید مذہبی تاثر کی ترجمانی میں بھی رسمی مذہبی شاعری سے اپنے فرق کو قائم رکھتی ہے اور بالواسطہ طور پر ایک بہتر زندگی اور نظامِ حیات کی ضرورت کا احساس دلانے کے باوجود مارکسزم کے روایتی تصور سے اپنا دامن بچاتی ہے۔ اس کی حقیقت پسندی سائنس کی اضافی اور تغیر پذیر حقیقت پر دھیان دیتی ہے، لیکن اس حقیقت سے کوئی رشتہ قائم نہیں کر پاتی جسے عقل کی مابعد الطبیعاتی جستجو نے دریافت کیا تھا۔ نئی شاعری اس انسان کے تجربوں سے نمودار ہوئی جو خدا کے بغیر اپنی حقیقت، حقوق اور مناصب کو سمجھنے پر مجبور ہے؛ جو سکون چاہتا ہے لیکن کسی

ہادیٔ برحق کی رہنمائی کے بغیر، جو زندگی کی لذتوں سے فیضیاب ہونا چاہتا ہے لیکن کسی نظریے یا روحانی قدر میں ایقان کے بغیر، اور جو اپنے وجود کو گوارا بنانا چاہتا ہے لیکن آداب خداوندی سیکھے بغیر۔ جو گناہِ اوّلیں کی سزا کا بوجھ اُٹھانے پر آمادہ نہیں ہوتا کیونکہ اس امر سے وہ باخبر ہے کہ وہی تجربہ انسان کا اپنا تجربہ ہے جو اس کی اپنی جان وتن سے منسلک ہو۔ اس کی نگاہ اپنی حقیقی صورت حال اور کرۂ ارض پر پھیلے ہوئے سوالات کی اسیر ہے، اس لیے وہ نہ تو ہفت افلاک کی تسخیر کا داعی ہے نہ اس ذوقِ یقین کا حامل جو الوہی سہاروں کی مدد سے ہر سوال کو برتنے سے پہلے ہی اس کے جواب تک پہنچ جاتا تھا۔

اس کا سبب یہ ہے کہ نیا ذہن پوری انسانی تاریخ کو موجودہ عہد کی پریشاں سامانی کے تناظر میں ایک مسلسل زوال کی داستان سے تعبیر کرتا ہے اور اپنے ذاتی تجربے کی بنیاد پر پورے اجتماع کے ماضی و حال کے تجربے کا محاکمہ کرتا ہے۔ وہ منظم مذاہب کے ہمہ از اوست اور مارکسزم کے ہمہ اوست دونوں کے مقابلے میں صرف ''ہست'' کو اپنی حقیقت مانتا ہے لیکن اس ''ہست'' کی حدیں بہت وسیع ہیں۔ تاریخ کے وہ تصورات جنھیں ٹوائن بی نے غیر ارضی حقائق (مذہب میں عقیدے) اور اپنے عہد کے مقاصد و ضروریات کے مابین مفاہمت کی بنیاد پر ترتیب دیا تھا، یا وہ دینی نظریہ جو تاریخ کو خدا اور بندے کے روابط کا تسلسل قرار دیتا ہے، یا جدلیاتی ارتقا کا تصور جو تاریخ سے ضدوں کے تصادم کے نتیجے میں فتح یاب ہونے والی سچائیاں مراد لیتا ہے، ان میں کسی کا رشتہ فرد کے ذاتی تجربے یا تفاعل سے نہیں۔ اس لیے نیا شاعر اپنے عہد کی حقیقتوں کو بھی گذشتہ حقیقتوں سے زماں کی ایک مسلسل ڈور میں مربوط دیکھ کر ان کی صداقت پر شک وشبہے کی نظر ڈالتا ہے۔ وہ ماضی کو بھی اپنے حال میں موجود دیکھتا ہے۔ اس لیے حال کے جبر سے بھی انکار کرتا ہے:

''میں ان میں نہیں ہوں جو ہوں گے
میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں
اور انکار کے رات دن سے گزرتا ہوں
میرے لیے معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی ساری
سچائیاں مردہ نسلوں کی تاریک قبروں پہ ٹنگی ہوئی تختیاں ہیں
مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی خواہش نہیں ہے۔
(سلیم الرحمن: ایک کتبہ)

____ یعنی نہ وہ ان حقیقتوں کے درمیان زندگی گزارنا چاہتا ہے جو متحجر ہو کر اپنی حرارت کھو چکی ہیں اور قبروں پر ٹنگی ہوئی تختیوں کی مثال نصب ہیں، نہ نئی زندگی کی حقیقتوں کو جوں کا توں قبول کرتا ہے۔ انسانی تجربوں کی پوری

داستان، زوالِ آدم سے تا حال، اسے بربادی کے ایک ہی مرکز کے گرد گھومتی دکھائی دیتی ہے اور ہر نئی آبادی میں اسے بربادی کی اس آتشیں لہر کا سراغ ملتا ہے۔ ماضی سے حال تک، وقت کے رگ و پے میں رواں دواں یہ لہر، قدیم و جدید کے درمیانی فصل کو بے معنی بنا دیتی ہے:

کانفرنس، مشورے، پنج شلا، یالٹا
شانتی کے نام پر اور بھی خونریزیاں
دامنِ تہذیب پر اور بھی گلکاریاں
اور بھی بربادیاں
پھر نئی آبادیاں؟
بند بھی کر لوں اگر آنکھ کی میں کھڑکیاں!
وقت کے اسٹیج پر صبحِ ازل سے رواں!
ایک سی پرچھائیاں
ایک سی پرچھائیاں۔

(احسن احمد اشک: ڈرامہ)

تصورِ تاریخ اور زوالِ مغرب کے اعلان کو عصری تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو مغرب ایک خطہ ارض کے بجائے ایک علامت بن جاتا ہے، تاریخ و تہذیب کے مادہ پرستانہ شعور کی؛ جس کے نزدیک تعمیر و ترقی کا واحد پیمانہ زندگی کی سہولتوں کے وسائل کی کثرت ہے۔ نئی شاعری انہی وسائل میں محرومی و نارسائی کا نقش بھی دیکھ لیتی ہے، چنانچہ عصری تہذیب سے ناآسودگی کا اظہار، انسانی تاریخ کے سمت و سفر کی پوری روداد سے ناآسودگی کا اظہار بن جاتا ہے۔ صبحِ ازل سے ایک سی پرچھائیاں وقت کے اسٹیج پر رواں دکھائی دیتی ہیں اور ان کے تماشے سے خاک و خون کی ایک ہی داستان مرتب ہوتی ہے۔ ان پرچھائیوں کے سفر کا ہر نشان جب ایک دوسرے سے مشابہہ ہے اور ارتقا کا ہر نقش بربادی و خونریزی کے لمحۂ گزراں کا عکس، تو تجربوں کا یہ پورا سلسلہ اس دائرے کی مثال ہو جاتا ہے جس کے تمام نقطے ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔ تاریخ کے مستدائر (Cyclical) تصور کی اساس، تہذیب کے اسی اندازِ سفر پر قائم ہے، اس امتیاز کے ساتھ کہ تاریخ کی نگاہ تہذیب کی حقیقت کے برعکس اس کے وقائع یا تین سچائیوں تک ہی محدود ہوتی ہے۔ شاعر روشنی میں اندھیرے کا طلسم بھی دیکھ لیتا ہے۔

مختار صدیقی کی نظم "قریۂ ویراں" میں راکھ یعنی فنا یا ابتری ہست اور بود دونوں کا مدفن ہے۔ مرگ آسا زندگی

نے ہستی کی زنجیر معنوی طور پر توڑ دی ہے، چنانچہ زمان ومکاں کے قیود کا احساس بھی زائل ہو گیا ہے۔ ماحول اور فضا کے بندھن ٹوٹے تو ماضی و حال سے بھی سارے رشتے منقطع ہو گئے اور ایک لازوال نیستی اس آبادو ویرانی کا نشان بن گئی۔ اس طرح نیا شاعر واقعاتی شہادتوں کا حجاب چاک کر کے ان کے جوہر کا سراغ لگاتا ہے اور تہذیب کے زمانی تجربوں کو ایک لازماں معنویت تک لے آتا ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے:

کتنی بدل گئی ہیں سچائیاں پرانی
گردن تک آ گیا ہے تبدیلیوں کا پانی
ذرّوں کا جلنا بجھنا
کہتا ہے اک کہانی
ہر شے ہے اک علامت ہر چیز اک نشانی
الفاظ خاک ہوں گے شرمندۂ معانی
الفاظ بجھ رہے ہیں۔
ذرّے چمک رہے ہیں۔

(عمیق حنفی: نیم خالی احساس کی نظم)

اس کے ساتھ ساتھ، جیسا کہ اس باب کی ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے، بعض نئے شعرا کے یہاں ماضی کی مکمل نفی کا رجحان بھی ملتا ہے، اس ایقان کے ساتھ کہ نئی فکر تہذیب کے جس خاکے کی تشکیل میں مصروف ہے وہ گذشتہ نسل کی منافقت کے برعکس، ایک نئی انسانیت کا مظہر ہوگا۔ راشدؔ نے اپنی نظم ''زمانہ خدا ہے'' میں وقت کے اقتدار اور تحکّم کے اثبات کے ساتھ ساتھ اس امکان کی نوید بھی دی تھی کہ وہ صدیاں جو لاکھوں برس پیشتر تھیں اور وہ جو لاکھوں برس بعد ہوں گی، نئے انسان کی نگاہوں سے اوجھل ہیں، چنانچہ غیر حقیقی ہیں، لیکن نگاہوں کے آگے تنی ہوئی حال کی رسّی جو بظاہر عدم ہے کبھی نہ کبھی ''ہست'' بن جائے گی۔ ایک دوسری آواز کہتی ہے:

منکہ امروز کی تحصیل میں ہوں
شعلۂ تبلیغ نہیں لفظ کا ماقبل کہاں
بعد کی مجبوریٔ بے شوق و حضور
آج فقط خامشی ہے۔
بات نہیں بات کا مفہوم نہیں۔
روز ملاقات بھی مسندیں گلہائے عقیدت کی منڈھی بیلیں

شگفتن سے لگا مرحلۂ شرحِ صدر۔
معنی و الفاظ کی بیگانگی۔
افسوس سرِ شام بہاراں کی عنایات کے سو وعدے
تا آج تلک میرا چلن بدلا ہے۔

(افتخار جالب: منکہ افروز کی تحصیل میں ہوں)

ان الفاظ میں کسی امکان کی بشارت نہیں، صرف اس حقیقت کی نشاندہی ہے کہ حال مفہوم سے عاری سکوت ہے، لفظ کی مانند جو اپنے ماقبل و مابعد دونوں سے منقطع ہو چکا ہے۔ شام بہاراں کے وہ تمام وعدے جو نئے انسان تک اس کی تاریخ کے حوالے سے پہنچے تھے محض فریب ثابت ہوئے، کیونکہ حال کا چلن اس کی رہنمائی اور روشنی سے بدل نہیں سکا۔ قدیم و جدید کے تنازعے کا سبب یہ ہے کہ نئی اقدار ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہیں اور پرانی اقدار نئے انسان کا علاج درد بننے سے قاصر۔ ٹوائن بی نے تاریخ کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو مسیحی تہذیب اور جدید تہذیب کے تصادم یا عقیدے اور بے عقیدگی کی کشاکش کے آئینے میں واضح کرنا چاہا تھا۔ مفہوم یہ تھا کہ روح امروز کی تمام بیماریاں دور اور زخم مندمل ہو سکتے ہیں، اگر عقیدے کی اطاعت تسلیم کر لی جائے اور اس کی ہدایت کے مطابق سفر کی نئی سمتوں کا تعین ہو۔ نئی حسیت نئی سمتوں کی تلاش کا بالواسطہ اظہار تو کرتی ہے مگر اجتماعی تاریخ کے اب تک کے تجربوں کے پیش نظر، آزمودہ نسخوں کو پھر سے آزمانے پر رضامند نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں مادّی اقدار کے یک رُخے پن سے بیزاری اور خیال و مادّے کی وحدت پر ارتکاز کے باوجود (جو بعض اوقات مابعد الطبیعیات کے نئے زاویوں تک لے جاتا ہے) کسی برتی ہوئی حقیقت کو از سرِ نو برتنے کا رجحان نہیں ملتا۔ اس طرزِ فکر کا دوسرا سبب زندگی کی لایعنیت کا وہ احساس ہے جو ژین پُد حمت، دادا ازم اور وجودی فکر کے بعض عناصر کی وساطت سے واضح ہوا۔ حال بھی گذشتنی ہے کہ کس منتظر لمحے کے ہاتھ میں آتے ہی آنے والی دوسری ساعت اس لمحے کو ماضی کی جانب دھکیل دیتی ہے۔ نتیجہ عدم سے عدم تک ایک اندھی دوڑ، یا لایعنیت کی جاودانی۔ نئی شاعری میں اس تجربے کی مثالیں وافر ہیں۔ وضاحت کے لیے صرف ایک اقتباس دیکھیے:

گذشتنی ہے سحر بھی شب بھی
گذشتنی ہیں بسنت، برسات، پوس، پت جھڑ
رتوں کے یہ سارے قافلے اور ساعتوں کے یہ سب مسافر
ہواؤں کے ساتھ آتے جاتے رہیں گے یوں ہی
مگر یہ تکرار آمد و رفت اک تسلی سے بیشتر خاک بھی نہیں ہے

کہ وقت تو ایک جادۂ نارسا کی مانند جاوداں ہے۔
(ضیا جالندھری: جادۂ جاوداں)

ماضی و حال کا یہی منظر نامہ، تاریخ و تہذیب کی طرف ایک غیر رجائی رویے کا محرک بنا۔ سائنس کی قطعیت اور اس کی نصرت پر متزلزل ہوتے ہوئے یقین، نیز مادّی ترقی کے بجائے تخلیقی ارتقا کے ایک ہمہ گیر تصور کی اساس بھی اسی رویے پر قائم ہے۔ وجود کی معینہ حقیقت میں آزادارادے کے عنصر کی دریافت اور اضافیت کے نظریے کی مدد سے جدید طبیعیات نے یہ ثابت کر دیا کہ نظام شمسی میں ہر شے تغیر پذیر اور اضافی ہے، نیز مطابقت سے محرومی کے سبب اپنی تکمیل کے لیے کوشاں۔ انسان بھی ریاضی کا کوئی فارمولا نہیں جسے اعداد کی اُلٹ پھیر کے ذریعے سمجھ لیا جائے۔ سائنس نے اب تک وجود کی جتنی تہوں تک رسائی حاصل کی، ان کے بعد بھیدوں کا ایک گہرا سمندر ہے جسے انسانی تعقل اب تک پایاب نہیں کر سکا ہے۔ میر صاحب نے جب یہ کہا تھا کہ تحصیل علم کا حاصل کچھ بھی نہیں اس لیے میں نے کتابوں کو اٹھا کر طاق پر رکھ دیا ہے (تحصیل علم کرنے سے دیکھا نہ کچھ حصول ___ میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے طاق میں) تو علم سے ان کی مراد تعقل کا وہی مظہر تھا جو اپنے حدود کا اسیر اور وجدان سے عاری ہوتا ہے۔ انسانی وجود کے اسرار عقلی استدلال سے زیادہ گہری اور دوررس بصیرت کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اقبال نے بھی اسی لیے عقل و علم کو سراپا حجاب یا ابن الکتاب اور عشق کو سراپا حضور اور ام الکتاب سمجھا تھا۔ یہ عقل یا علم کی تحقیر نہیں بلکہ اس کے غرورِ بے جا اور تیقن پر اعتماد کی شکست کا اظہار ہے۔ اور جیسا کہ پہلے ہی کہا جا چکا ہے، اقبال نے عقل ہی کی مدد سے عقل کی نارسائیوں کا شعور حاصل کیا تھا۔ عقل سائنسی فکر یا معلومات کے جس سرمائے پر تکیہ کرتی ہے اس پر شک و شبہے کی نگاہ خود سائنسی علوم کے ماہر ڈالنے لگے تھے۔ آئن سٹائن کو سائنس کی بنیادیں ہمیشہ خطرے کی زد پر دکھائی دیں اور ہائزن برگ نے سائنسی دریافتوں کی عدم قطعیت کے باعث غیر یقینیت کا ایک باقاعدہ علمی نظریہ ترتیب دیا ___ اس غیر یقینیت کی ایک اور واضح بنیاد آزادارادے کی وہ قوت ہے جو فرد کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے (اور عدم توازن کی صورت میں معاشرتی انتشار کا سبب بھی بن جاتی ہے)۔ انفرادیت کی یہ روٗ مادّے کی فعلیت کو غیر متوقع اور پراسرار راستے دکھاتی ہے۔ شاید اسی لیے متعدد سائنسدانوں نے انسانی فطرت کی بیکرانی کو ناقابل تسخیر سمجھ کر منطقی استدلال کی معذوری اور بے بسی تسلیم کر لی اور تخلیقی ارتقا یا اچانک تبدیلی کے نظریے نے ڈارون کے فطری انتخاب یا بقائے اصلح کے نظریے کی اہمیت کم کر دی۔ طبیعی اور مادّی قوتوں کے تفوق پر ارتقا کے اس تصور سے بھی ضرب پڑی کہ انسان فطرتاً صلح جو اور نیک خو ہے اور معاشرتی اضطراب و انتشار کا اصل سبب فی الواقع وہ جذباتی عدم توازن ہے جو سرمائے کی ہوس اور عقل کی ناروا ترغیبات کے نتیجے میں انسانیت کا مرض بن گیا۔ اسی لیے نئی حسیت سائنسی فکر کی

آمریت سے انکار کرتی ہے اور شعر کی زبان میں جب یہ کہتی ہے کہ:

تم اپنی عقل و منطق پر ہو نازاں
یہ ناخن اس جگہ کیا کام دیں گے
جہاں دل کی گرہ الجھی ہوئی ہو

(منیب الرحمٰن: تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ)

____ تو یہ انداز نظر ردِ مانی ہوتا ہے نہ مخالفِ عقلیت، اور دل کی گرہ انسان کے اس انفرادی تجربے کی علامت بن جاتی ہے جو کسی تعمیمی طریق کار سے سلجھائی نہیں جا سکتی اور ایک ذاتی جذباتی قرب کا تقاضہ کرتی ہے۔ نہ ہی عقل کی تنقید سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اس طرح تہذیبی ارتقا کی قوتِ متحرکہ کی حرمت پر حرف آئے گا اور عقل سے بے نیاز ہو کر انسان کے اندر چھپا ہوا وحشی پھر سے زندہ ہو جائے گا۔ انسان کی موجودہ ارتقائی صورت حال میں تخریب کے عناصر فی الواقع تعقل سے گریز کے بجائے تعقل کی بے محابا پرستش کا عطیہ ہیں کیونکہ انسان میں جنگ جوئی کا رجحان اس وقت پیدا ہوا جب عقل نے اسے معاشی تحفظ نیز ذاتی اقتدار کے تسلط کی ایسی راہ دکھائی جس پر چلتے ہوئے رفتہ رفتہ وہ اپنی فطری معصومیت سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ اس لیے نئی شاعری میں فطرت سے وابستگی یا اس کی طرف مراجعت کی خواہش کا اظہار تاریخ کے دھارے کو الٹی سمت موڑنے کے بجائے تاریخ و تہذیب کا اگلا قدم بن جاتا ہے اور ماضی پرستی مستقبلیت ہی کی ایک شکل۔ عام طور پر جدیدیت سے بہ یک وقت دو متضاد باتیں منسوب کی جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جدیدیت کی ترجمان شاعری تاریخ و تہذیب کے پورے ورثے کی قدر و قیمت سے انکار اور شعور و آگہی کی تمام تر روایات سے انقطاع کو اپنا شعار بناتی ہے، دوسرے یہ کہ نئی شاعری میں مراجعت کی لہر ایک نوع کی ماضی پرستی ہے جو حال کی تابانی اور مستقبل کے امکانات سے آنکھیں چراتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں اور ہر چند کہ شعر و ادب ہی نہیں، عام زندگی میں بھی انسانی جذبہ و شعور کی حدیں سیاہ و سفید کے حتمی خانوں میں تقسیم نہیں کی جا سکتیں اور ایک ہی مرکز پر دو ضدوں کے اجتماع کی صورتیں بھی پیدا ہوتی رہتی ہیں، تاہم مراجعت کے تصور کی تفہیم میں اسے ماضی پرستی یا قدامت زدگی سے تعبیر کرنے کی غلطی بہت عام ہے۔ اس مسئلے پر مزید بحث سے پہلے چند مثالیں دیکھیے:

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کے سوتے ہیں
اور دور کہیں کوئل کی صدا کچھ کہتی ہے (ناصر کاظمی)

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ
اور کچھ دن پھرو اُداس اُداس (ناصر کاظمی)

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا
بہت برا تھا مگر آج سے تو بہتر تھا

پیڑ سے پیڑ لگا رہتا ہے
پیار ہوتا ہے گھنے جنگل میں (محمد علوی)

لومنتوف اور دوستوفسکی بودلیر اور استاں دال
ایک سے ایک وبال
گوتم بدھ اور افلاطون
محض جنون
نانک دیو اور بلھے شاہ
سیدھی راہ

(زاہد ڈار: واپسی)

کتابیں میرا جنگل ہیں
جنھیں میں کاٹ کر اب بارھویں زینے پہ بیٹھا ہوں
معانی کے ہیولوں میں چمکتی صورتوں سے دور تنہا
حرف کے صدمات سہتا ہوں
کہ میں خود آگہی کے بھاری سانسوں کا سمندر ہوں
جسے نمکین پانی کی سزا آبادیوں سے
بادباں کی طرح کافی دور رکھتی ہے

(انیس ناگی: حرف ایک جنگل)

ظاہر ہے کہ کوئی بھی سچا شعری تجربہ دوسرے تجربے کی تکرار محض نہیں ہوتا اور موضوع کی یک رنگی بھی الگ الگ شاعروں کے یہاں اُن کی انفرادیتِ فکر اور تخلیقی استعداد کی سطحوں کے فرق کی وجہ سے منفرد جمالیاتی وحدتوں کو جنم دیتی ہے۔ پھر نئی شعریات کا تو اصل الاصول ہی ذاتی تجربے سے وفاداری ہے۔ اس لیے محولہ بالا اشعار و اقتباسات ایک ہی تجربے کا عکس نہیں ہیں۔ ناصر کاظمی کے متذکرہ اشعار میں جذبے سے ہم آہنگ ہوتی ہوئی فکر کی لہر ایک خاموش احتجاج ہے، اُس بے حسی کے خلاف جس نے فطرت کے حسن کا احساس شہر بے شام وسحر

کے مکینوں میں زائل کر دیا ہے۔ کوئل کی صدا گزرے ہوئے وقت کی آواز نہیں بلکہ انسان کی اُس خلقی معصومیت کا استعارہ ہے جو نئی تہذیب کے تصنعات کے انبار میں دب گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ بے حس ہی نہیں اپنی بے حسی پر قانع بھی ہے۔ یہ بے حسی غفلت کی گہری نیند ہے جس کے دروازوں تک اس کی معصوم روح کی صدا پہنچ بھی نہیں پاتی اور فراموش کاری کے دور افتادہ جنگلوں میں کھو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں رفتگاں کی علامت اس کی کھوئی ہوئی معصومیت کی یا شخصیت کے ان کھوئے ہوئے حصّوں کی نشاندہی کرتی ہے جو اب یاد بن چکے ہیں، جن کے کھو جانے سے شخصیت اجاڑ اور ادھوری ہو گئی ہے اور جن کی بازیافت کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی بے خبری پر قناعت کے دائرے سے نکلے۔ موجودہ صورت حال کی الم ناکیوں کا احساس اسے اس درجہ افسردہ کر دے کہ اداسی کی ڈور اسے مسلسل کھینچتی ہوئی بالآخر اس موڑ تک پہنچا دے جہاں اس کے لیے نجات کی راہ نکلتی ہے۔ محمد علویؔ کے محولہ بالا اشعار میں فضا ناصر کاظمی کے اشعار کی طرح دھندلی نہیں اور نوکیلے پیکروں کے استعمال کی وجہ سے نسبتاً صاف دکھائی دیتی ہے۔ پہلے شعر میں جنگل ماضی کی علامت ہے۔ بھری پُری آبادیوں پر چھائی ہوئی اداسی اِس احساس تک لے جاتی ہے کہ جنگلوں میں درختوں پر چھلانگیں لگاتے رہنا گرچہ تہذیب کے بچپن کی کہانی ہے، اور اس لحاظ سے فرسودہ و بے حصول، تاہم حال کی اِس مسرت و شادابی سے خالی زندگی کے مقابلے میں وہ نشاط آفریں کھلنڈرا پن بہتر تھا۔ عقل نے ہر وجود کے گرد مصلحتوں کے دائرے کھینچ دیے ہیں۔ چنانچہ ہر شخص جذباتی سطح پر دوسروں سے دور ہو گیا ہے۔ گھنے جنگل کی علامت دوسرے شعر میں جذبے کی سرشاری کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قرب اور رفاقت کا احساس روح کی اسی سرشاری کا مرہونِ منت ہے۔ ان اشعار میں افسردگی کی آنچ، نامطبوع حقائق پر برہمی کی لے کے دب جانے سے پیدا ہوئی ہے۔ زاہدؔ ڈار کی نظم واپسی میں فلسفیانہ موشگافیوں اور تیاگ کے جسم کش (اور اس لحاظ سے روح کش) تصور کے مقابلے میں ابدی مسرّتوں اور اقدار کی جستجو کے تفوق پر زور دیا گیا ہے۔ ایسی جستجو جو انسان کا رشتہ اس کی دھرتی سے بھی قائم رکھے اور اسے محض مٹی کی سازشوں میں گرفتار بھی نہ ہونے دے۔ یہ ارضیت میراجیؔ کی طرح پورے آدمی کی تلاش سے عبارت ہے جو جسم اور روح یا جذبے اور عقل کی دوئی کو مٹا کر انسان کے کلّی وجود کی حفاظت کے لیے مناسب فضا کا طلب گار ہے۔ انیسؔ ناگی کے منقولہ اقتباس میں جنگل ہوش کی تاریکی ہے جہاں انسان کو اپنے سفر کی راہ نہیں ملتی۔ معانی کے ہیولوں میں چمکتی صورتیں، اندھیرے (لا حاصلی) کا احساس اور گہرا کر دیتی ہیں۔ وہ اس اندھیرے سے نکلتا ہے لیکن تاریک روشنیاں (حرف) اس کا پیچھا نہیں چھوڑتیں۔ اور وہ ان کے زخم سہتا رہتا ہے۔ ہوش کے حصار سے نکل کر وہ اپنی ذات کے بیکراں سمندر تک جاتا ہے جہاں تنہائی کی تلخی ایک مسلسل سزا کی طرح اس کے ساتھ رہتی ہے۔ پس سکون آبادی میں ہے نہ تنہائی میں، اور ایک ازلی تشنگی اس کا مقدر ہے۔ اس

صورت حال نے نئی حسیت کو کشمکش کے ایک انوکھے احساس سے دوچار کیا ہے۔ سائنس کی قوتوں سے مکمل انکار کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کی ایک ناگزیر حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں اور اس کے پیدا کردہ اندیشوں سے بے خبری کا نتیجہ یہ ہوگا کہ دنیا تباہی کے جس راستے پر لگی ہوئی ہے اس پر اسی طرح آگے بڑھتی جائے۔ سائنس اور معروضی فکر یا مادّی نقطۂ نظر کی مقبولیت نے انسان کی باطنی زندگی کے مسائل میں اکثر کو واہمہ سمجھ کر رد کر دیا۔ اس کی تمام تر توجہ اس بات پر مرکوز رہی کہ انسانی روح کی بوالعجبیوں سے بے نیاز ہو کر اس کے عقلی اور جسمانی مطالبات کی آسودگی کے ذرائع وسیع کیے جائیں۔ اسپنسر نے انسانی وجود میں جس بعید از قیاس عنصر کا سراغ لگایا تھا اسے بعید از عقل سمجھ کر سائنس نے جوں کا توں چھوڑ دیا۔ نتیجۃً سائنس کی طاقت خیر اور اخلاقیات سے عاری ہو کر نطشے کے فوق البشر کی طرح بالآخر انسانیت کے لیے ایک عذاب (فاشزم) بن گئی۔ اب تک اسی طاقت سے اس کی زندگی اور موت کا مسئلہ جڑا ہوا تھا۔ آئن سٹائن کا وہ جملہ کہ ہم نے بالآخر اتنی طاقت پیدا کر لی ہے کہ خود کو تباہ کر سکتے ہیں؛ سائنسی کامرانیوں پر سائنس کے ایک عارف کا سب سے بڑا طنز ہے، نئے شعرا کی فکر میں سائنس کی طرف سے ایک عالمگیر تباہی کے اندیشے کا احساس آئن شائن کے اسی خیال کی توسیع کرتا ہے۔ عام طور پر یہ احساس نئے شعرا کے یہاں ایک اضطراب آسا افسردگی کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ لیکن کہیں کہیں اس نے شدید برہمی اور غصے کا روپ بھی دھار لیا ہے۔ مثلاً عمیق حنفی کی نظم ''امن پسندوں کا نعرۂ جنگ'' جو سائنسی اسلحوں کی ہلاکت کے خوف سے اعصابی تشنج کے شکار ذہن کی ہذیانی کیفیت کو ایک بے حجاب احتجاج اور برہمی کے آہنگ میں پیش کرتی ہے، اس کا خاتمہ ایک طوفانی لہر کے مد کے بعد اس کے جزر کی شکل میں اس طرح ہوتا ہے کہ اجتماعی موت کے دہانے پر کھڑی ہوئی یہ گناہ گار نسل پوری طرح بے نشاں ہو جائے اور پھر ''کسی ملبے کھنڈر یا غار سے نکل کر ایک نیم مردہ مرد، ایک نیم مردہ عورت کا ہاتھ تھام لے اور نوعِ انسانی کے آغاز و ارتقا کی ایک نئی کہانی شروع ہو۔'' تاریخِ کائنات کی صبحِ اوّلیں کی بازیافت کا یہ تصور بھی حال کی حقیقت کے گہرے ادراک اور مستقبل سے وابستہ ایک نیک اندیش رویّے کے بطن سے نمودار ہوا ہے۔ یا محمد علوی کی نظم مراجعت میں جنگلوں کی طرف واپسی کی ترغیب فی الواقع باطن کی اس دنیا کی طرف واپسی کی ترغیب ہے جہاں فطرت سے انسان کا تعلق ابھی ختم نہیں ہوا ہے یا مادّی حقیقتوں کے دائرے سے باہر اپنی ذات سے رشتے کی تجدید کم از کم اس امکان کو تو باقی رکھے گی کہ انسان زندگی اور نفس کے تحفظ کی راہ اختیار کر سکے۔ بقائے اصلح کے اس تصور میں اصلح کی نوعیت نہ نطشے کے فوق البشر سے مماثل ہے نہ اقبال کے مردِ کامل سے، کیونکہ ایک آدم کو بہیمیت کا درس دیتا ہے اور دوسرا اسے آدابِ خداوندی سکھاتا ہے۔ چنانچہ دونوں وجود کی حقیقتِ حال کے بجائے اس کے ممکنات کو مقصودِ نظر بناتے ہیں۔ نئی شاعری میں ''اصلح'' آئیڈیل نہیں بلکہ وہ حقیقی انسان ہے جس پر اس کی

حد سے بڑھی ہوئی مادّہ پرستی اور تعقل پسندی نے غیر فطریت کے پردے ڈال دیے ہیں۔ اور یہ ساری کشمکش حقیقت کی دو سطحوں کے درمیان ہے، جن میں سے ایک مشہود ہے اور دوسری نگاہوں سے اوجھل ہونے کے باعث بظاہر تجریدی۔

بقائے اصلح اور فاشزم کے نظریات نے قوت کی پرستش کے رجحان کو تقویت پہنچائی تھی۔ دو عالمی جنگوں نے اس کی ہلاکت کا تجربہ عام کیا اور انسانیت اجتماعی موت کے اس اندیشے میں گرفتار ہوگئی جس نے زندگی سے اس کی بے تکلفی اور احساسِ نمو چھین لیا۔ آواں گارد کے مختلف رویّوں کی طرح جدیدیت اور فنا پرستی یا خواہشِ مرگ کو بھی عام طور پر لازم وملزوم قرار دیا جاتا ہے اور جدیدیت مخالف حلقوں میں نئی شاعری کی مذمت وتنقید کرتے وقت ''موت سے وابستگی'' کے عنصر کو خاص طور پر نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ارتقا کے تمام نظریوں اور جدید سائنس نے اس حقیقت کو ایک مسلمہ واقعے کی حیثیت دے دی ہے کہ حقیر ترین جاندار بھی زندگی کے جوہر کو اپنی سب سے قیمتی ملکیت تصور کرتا ہے یا جبلّی طور پر زندگی کی بقا اور تحفظ کا شعور اس کے وجود میں شامل ہوتا ہے، البتہ انسانی نفسیات اپنی بھول بھلیوں میں کسی مخصوص حسّی، اعصابی اور ذہنی تجربے کے باعث ان لہروں کو حرکت دے سکتی ہے جو اسے قیدِ حیات سے آزاد کرنے پر مائل ہوں۔ کامیو نے زندگی کی لامعنیت میں معنی کی ہر جستجو کی ناکامی کے بعد موت کو حصولِ معنی کی آخری کوشش قرار دیا تھا۔ فطرت کے ایک آہنی قانون کے مطابق، ہر شے اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتی ہے اور ہستی کی اصل چونکہ عدم ہے، اس لیے زندگی کا موت پر انجام پذیر ہونا ایک فطری اور خودکار فعلیت کی آخری حد۔ ان حقائق سے قطع نظر، امرِ واقعہ کے طور پر دیکھا جائے تو زندگی انسان کی عادت ہے اور موت اس کی مجبوری۔ چنانچہ شعر وفلسفہ میں موت کے تصوّر کو اس کی ہیبت اور ناگزیریت کے باعث ایک مرکزی نقطے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ نئی شاعری میں موت یا اس تجربے کی شقاوت اور حدّت کا ذکر احساس و فکر کی کئی سمتوں سے مربوط ہے۔ دشواری یہ ہے کہ سائنس اُس وقت تک کسی تجربے کی حقیقت کا اعتراف نہیں کرتی جب تک کہ اسے اس کی دلیل اور بنیادیں نہ مل جائیں۔ ولیم جیمس نے اس طرزِ نظر کو تعقل کے بجائے ارادے کی راسخ العقیدگی کا زائیدہ کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس طریقِ کار کی وجہ سے سائنس اکثر غیر تخلیقی ہو جاتی ہے (68) شعر وفن میں اہمیت تجربات کی ہوتی ہے اور بیشتر صورتوں میں ان کے اسباب کا جائزہ فن کار کے دائرۂ عمل سے خارج ہوتا ہے۔ شعر دلیل نہیں شہادت ہے انسانی تجربے کی اور عین ممکن ہے کہ مستحکم ترین دلائل پر مبنی شعر ایک شعر کی حیثیت سے بالکل خام اور ناقص ہو۔ یہ اشارہ اس لیے ضروری تھا کہ نئی حسیت میں فنا یا موت کے عنصر وعمل کو صرف اس کے واقعاتی تناظر یعنی دو عالمی جنگوں کے پس منظر تک محدود نہ کر دیا جائے۔ بیشک عالمی جنگوں نے بہت وسیع پیمانے پر زندگی کے عدمِ استحکام اور اجتماعی موت کا احساس عام کیا جس کے سائے نئی شاعری

میں بھی منعکس ہوئے۔ لیکن اس تجربے کے دوسرے ابعاد، جو نسبتاً پیچیدہ ہیں، انسان کی ازلی الجھن یعنی زوالِ مکمل کے خوف اور تعفّن کے حصار میں بھی، جذبے اور روح کی ناداری کے باعث، نیستی کی ایک کیفیت سے جا ملتے ہیں۔ وضاحت کے لیے چند تصویریں دیکھیے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب، تو میں جھنجھلا کے کہتا ہوں
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے۔ یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(اختر الایمان: ایک لڑکا)

گہرے شہروں میں رہنے سے عظمت کا احساس مٹا
لمبے حملوں پر جانے کا، قدرت سے ٹکرانے کا ارمان مٹا

(زاہد ڈار ...... نئے شہر)

میں بال روموں میں بجھ رہا ہوں / شراب خانوں میں جل رہا ہوں
جو میرے اندر دھڑک رہا تھا
وہ مر رہا ہے

(ساقی فاروقی: نوحہ)

شارعِ عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بہتی رہی
بات کرنے میں جو تھے مگن

بات کرتے رہے
قہقہے چیخ کے پر کترتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا

(عمیق حنفی: سندباد)

کبھی ہوا کے ہاتھ پہ لکھا ہوا تھا میرا نام
اڑتے ہوئے پتوں کا ماتم زرد اور سونی شام
کبھی پیا ہے ہنس ہنس میں نے سارے دکھوں کا زہر
جنگل کی آواز کی کھوج میں چھوڑا ہنستا شہر
اک لمحے میں لاکھ انوکھے روپ لیے مرتا ہوں
وہ جو کہیں نہیں ہے اس کی بھی خواہش کرتا ہوں

(سلیم الرحمن: میں اور موت)

جس دن میرے دیس کی ہلکی تیز ہوائیں
انسانوں کے خون سے بھر جائیں گی
جس دن کھیتوں کی خاموشی
بوجھل دھات کی آوازوں میں کھو جائے گی
اس دن سورج بُجھ جائے گا
جیون کی پگڈنڈی اس دن سو جائے گی

(زاہد ڈار: زوال کا دن)

یا غزلوں کے یہ اشعار:

وہ لوگ جو زندہ ہیں وہ مر جائیں گے اک دن
اک رات کے راہی ہیں گزر جائیں گے اک دن

(ساقی فاروقی)

وقت کی ڈور کو تھامے رہے مضبوطی سے
اور جب چھوٹی تو افسوس بھی اس کا نہ ہوا

(شہریار)

مُرجھا کے کالی جھیل میں گرتے ہوئے بھی دیکھ
سورج ہوں میرا رنگ مگر دن ڈھلے بھی دیکھ

(شکیب جلالی)

فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(شکیب جلالی)

دشائیں چھو رہی ہیں آج مجھ سے
نکل کر خود سے باہر آ گیا ہوں

(کمار پاشی)

اب اس کا نام تک باقی نہیں ہے
وہی جو جی رہا تھا میرے اندر

(کمار پاشی)

ان تمام مثالوں میں تجربات کے تنوع کے باوجود ایک مشترکہ قدر موجود ہے، یعنی یہ کہ کسی نہ کسی شکل میں فنا کا ہر تاثر تہذیبی زوال کے المیے سے منسلک ہے اور یہ کہ موت سفرِ حیات کی آخری منزل نہیں بلکہ روح کے سلسلۂ انحطاط یا ذات کے انہدام کی علامت ہے۔ اب موت راہِ نجات ہے نہ ذریعۂ وصال۔ واقعاتی شہادتیں فنا کے تجربے کو جدید تہذیب کی بے راہ روی سے مربوط کر دیتی ہیں اور علامتی تناظر میں اسے ایک وسیع تر مفہوم تک لے جاتی ہیں، جہاں اس کا رشتہ روح اور جسم کی ازلی کشمکش سے جڑ جاتا ہے۔ کم و بیش ان تمام مثالوں میں شعلۂ حیات کے بجھنے کا ماتم ہے۔ یہ شعلہ کبھی ان آرزوؤں کی علامت بن جاتا ہے جو پوری نہ ہو سکیں لیکن جن کے بغیر زندگی کا تصور محال ہو گیا ہے ___ (ایک لڑکا)۔ کبھی شہر کی سرد مہر فضا میں زندگی کی حرارت، توانائی اور مہم جوئی کی علامت بن کر مہذب انسان کے اجتماعی زوال کی طرف اشارہ کرتا ہے (نئے شہر) کبھی اس کا اشارہ نئی زندگی کے شور شرابے میں ذات کی افسردہ ہوتی ہوئی لے اور اس کے بے معنی اظہار کی طرف ہوتا ہے (نوحہ)۔ کبھی اس شعلے سے مراد دردمندی کا وہ جذبہ یا نرم احساسات کی وہ لہر ہوتی ہے جس کا غیاب زندہ اور مردہ آدمی کے مابین

فرق کی لکیر کو مٹا دیتا ہے (سندباد) کبھی زندگی کی وہ وسعت اور ہمہ جہتی جو مادّی کمالات کے دائرے میں سمٹتی ہے پھر بکھر جاتی ہے (میں اور موت) اور کبھی فطرت کی وہ طہارت اور جمالِ ابدی جو صنعتی تہذیب کی زد پر ہے اور جس کا خاتمہ زندگی سے حسن اور خیر کے خاتمے کا اعلان ہوگا (زوال کا دن)۔ اجتماعی موت کے یہ تمام مظاہر جبر واختیار کا انوکھا کرشمہ ہیں۔ یہ موت، زندگی کا فطری انجام نہیں بلکہ زندگی کی سازشوں کی سزا ہے جس کا خاکہ تہذیب کے غلط تصور، قوت کے ناروا استعمال اور عقل کی گم کردہ رہی نے ترتیب دیا ہے۔ دوسری طرف غزل کے محولہ بالا اشعار میں موت کی آفاق گیر حقیقت کے مقابلے میں زندگی سے وابستگی کے باوجود اس کے خاتمے پر ایک غم آلود اطمینان (شہریار)، یا صبح سے شام (مہد سے لحد) تک کی چہل پہل اور رنگ و رامش کے بعد ایک ازلی تھکن کے نتیجے میں جسم و جاں پر طاری ہونے والی مرگ آسا کیفیت (یا دن کی فضول مصروفیتوں کے بعد روح کے زوال کا احساس) یا قیود زماں سے نکلنے کی روحانی آرزومندی کے صلے میں ملنے والی اذیت (شکیب جلالی)، یا ایک اساطیری طرز احساس اور حقیقت کی تجرید کے وسیلے سے وجود کی بیکرانی تک رسائی یا ضمیر کی رزم گاہِ خیر و شر میں روح کی ہزیمت و پسپائی (کمار پاشی)، غرضے کہ یہ تمام تجربے ایک عصری حوالے کے ساتھ ساتھ ایک لازماں تناظر بھی رکھتے ہیں۔ مکمل فنا کی خواہش کا اظہار نئی شاعری میں جہاں تشدد، دہشت خیزی اور دیوانگی کی کیفیتوں کے ساتھ ہوا ہے (مثلاً، پھر میں مرتا ہوں فقط موت مجھے بھاتی ہے (زاہد ڈار) یا، مرے واسطے زندہ رہنے کا کوئی بہانہ نہیں ہے (سلیم الرحمٰن) یا، ہمارا مقدر فنا کی لکیریں رسزا دو رخزاں دور ہے (انیس ناگی) اس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں اور نفسیاتی بھی۔ تہذیبی اس اعتبار سے کہ موجودہ معاشرہ اقدار کے جس بحران اور نظریات کی جس پیکار کا شکار ہے اس نے فکر کے توازن اور جذبے کی تنظیم و تعقیمہ کی راہیں دشوار کر دی ہیں۔ پرانے وقتوں میں اگر کسی فرد کے جذبات میں ابتری پیدا ہوتی تھی تو منظم اقدار یا منظم معاشرہ کسی نہ کسی شکل میں اس کی دلجوئی اور تشفی کے لیے موجود ہوتا تھا۔ اب یہ جذباتی سہارے باقی نہیں رہے۔ اس کے علاوہ، جیسا کہ فرائڈ نے دستوئیفسکی پر اپنے مضمون میں کہا تھا، نیوراتیت اور اعصابی تشنج کی کیفیتیں اس وقت بے اختیار ہو جاتی ہیں جب فنکار کی انا زیادہ وپیچیدہ مسائل کو قابو میں رکھنے کے مسئلے سے دوچار ہوتی ہے (69)۔ یہ کیفیتیں، بقول ٹرلنگ نہ تو بے معنی ہوتی ہیں نہ صرف ذاتی، بلکہ عظیم ساعتوں کی تہذیبی قوتوں کے مبالغہ آمیز ادراک کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ (70) خود فنکار کو بھی ان کیفیتوں کی تباہ کاری کا اندازہ ہوتا ہے، چنانچہ وہ اپنی پوری طاقت اس بات پر صرف کر دیتا ہے کہ ان کی تمازت سے اس کی ذات حتی الوسع محفوظ رہے۔ اگر ایسا نہ ہو سکے تو ان کیفیتوں کا شعر یا کسی بھی فنی ہیئت میں منتقل ہونا دشوار ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

متذکرہ مسئلے کے تہذیبی تناظر سے متعلق چند اور وضاحتیں یہاں ضروری ہیں۔ نئی شاعری سے قطع نظر،

معاصر عہد کے یورپی ادب، حتیٰ کہ اشتراکی ممالک میں جہاں تعمیر و ترقی کا ہر منصوبہ ایک اجتماعی مقصد سے مشروط ہوتا ہے، شہری زندگی اور اس کے مناسبات، فکر کا بنیادی مسئلہ بن گئے ہیں۔ شہر سے مراد صرف فلک نما عمارتیں یا کارخانے یا تعمیر کی لگن میں ڈوبی ہوئی روز و شب کی مصروفیتیں ہی نہیں، یہ تاریخ، تہذیب، معاشرت اور اخلاق کی ایک واضح سمت کا نشان بھی ہے۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں سائنس، سائنسی فکر اور صنعتی معاشرے نیز سائنسی ثقافت اور فنی ثقافت کے مسائل پر بحث میں تفصیل کے ساتھ اس سوال کا جائزہ لیا جا چکا ہے۔ یہاں ان باتوں کا اعادہ مقصود نہیں۔ نہ ہی اس مسئلے پر کسی مزید گفتگو کی ضرورت ہے کہ سائنسی فکر کی روشنی میں جدید کے سماجی مفہوم اور ادب میں جدیدیت کے تصور میں فرق کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ ہندستان اور پاکستان صنعتی اور اقتصادی اعتبار سے گرچہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک کے مقابلے میں ابھی اتنے پسماندہ ہیں کہ اُن سے ہندو پاک کے تقابل کا سوال ہی نہیں اٹھتا لیکن معاصر عہد کے بیشتر مسائل (اقتصادی، سیاسی، تہذیبی، اخلاقی اور نفسیاتی) شہری زندگی کے عطیات ہیں اور ان کا حلقۂ اثر تیزی کے ساتھ دیہی علاقوں کی جانب بڑھتا جا رہا ہے۔ ان اثرات کی دیوانگی رفتار کا اندازہ صرف اس حقیقت سے لگایا جا سکتا ہے کہ دیہی علاقوں میں نئی تعلیم کے مراکز قائم ہوتے ہی جن طبقوں نے اس سے فائدہ اُٹھایا ان کے صدیوں پرانے تہذیبی اور ذہنی بندھن ٹوٹ گئے اور ایک اندھی بھیڑ میں شامل ہونے کے لیے انھوں نے بھی شہروں کا رُخ کیا۔ چھوٹے شہروں اور قصبات کی توسیع و تعمیر کا لازمی انحصار دیہات کی تخریب پر ہے۔ تعمیر و تخریب کے اس عمل نے جذبہ و شعور کی ہر سطح پر جو مسائل پیدا کیے ہیں انھی سے نئے عہد کے آشوب کو غذا ملی ہے۔ نئی حسیت، مغربی شہروں کے حال میں اپنے مستقبل کا ادراک کرتی ہے۔ یوں بھی صدیوں کے فاصلے اب دہائیوں میں طے ہونے لگے ہیں۔ اور عالمی سیاست و اقتصادیات نے مختلف مسائل کی کڑیوں کو اس طرح جوڑ دیا ہے کہ کرۂ ارض کے ایک نقطے کی صورتِ حال جلد یا بدیر دور دراز کے علاقوں پر بھی اپنے اثرات منعکس کرتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہندو پاک کے بڑے شہروں اور مغرب کے شہروں کی تمدنی اور ذہنی فضا میں مماثلت کا رنگ رفتہ رفتہ گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس اور سماجی علوم (خصوصاً عمرانیات) کی ترقی نے یہ احساس عام کرنا شروع کر دیا ہے کہ اس لامحدود نظامِ شمسی میں کرۂ ارض کی حیثیت ایک چھوٹے سے گھر اور اس پر بسنے والوں کی حیثیت ایک مختصر سے خاندان سے زیادہ نہیں۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ نوعِ انسانی کی وحدانیت کے ساتھ ساتھ افکار و اقدار نیز عقائد و نظریات کی کثرت اور ان کی باہمی پیکار کا احساس بھی تاریخ کے کسی دور میں آج کی بہ نسبت شدید تر نہیں رہا۔ انسانوں کے خوف اور اندیشے مشترک ہیں لیکن جذباتی لاتعلقی اور ایک سرد مہر معروضیت نے ہر احساسِ قرب کو پسپا کر دیا ہے۔ اجتماعی مصائب و مسائل کے باوجود زندگی ایک انفرادی مسئلہ بن گئی ہے اور ہر شخص اس چھوٹی سی دنیا میں اپنی الگ دنیا بنانے کا متمنی ہے:

مجھ کو دے دے وہی میری اپنی گلی
چھوٹا موٹا مگر خوبصورت سا گھر
گھر کے آنگن میں خوشبو سی پھیلی ہوئی
منہ دھلاتی سویرے کی پہلی کرن
سائباں پر امربیل مہکی ہوئی
کھڑکیوں پر ہواؤں کی اٹھکیلیاں
روزنِ در سے چھنتی ہوئی روشنی
شام کو ہلکا ہلکا سا اٹھتا دھواں
پاس چولھے کے بیٹھی ہوئی لکشمی
اک انگیٹھی میں کوئلے دہکتے ہوئے
برتنوں کی سہانی مدھر راگنی
(خلیل الرحمن اعظمی : سایۂ دیوار)

یہ ردِعمل ہے اس صورتِ تخریب کا جو نئے شہروں اور نئی زندگی کی تعمیر میں مضمر ہے۔ تحفظ کی تمام ضرورتوں میں سب سے بڑی ضرورت جذباتی تحفظ ہے اور شہری زندگی کے جذبات سے عاری ماحول میں انسان کو سب سے زیادہ اندیشہ اسی سلسلے میں لاحق ہے۔ شہری زندگی کے کرب پر نئی شاعری سے ہزار ہا مثالیں نکالی جا سکتی ہیں جن کی فکری جہت مختلف مراکز کی نشاندہی کرتی ہے۔ فطرت سے وابستگی، ذات سے وابستگی، ایک روحانی یا اخلاقی قدر کی ضرورت کے بالواسطہ احساس سے وابستگی، اور شدید اعصابی دباؤ کی صورت میں انقلاب و احتجاج یا فنا کے ایک پیچیدہ تصور سے وابستگی، حتیٰ کہ اپنے آپ سے پشیمانی کی صورت میں تاریخ کے جرائم میں اپنی شمولیت کے سبب نفیِ ذات کے ایک میلان سے وابستگی کے متنوع مراکز، شہری زندگی کے آشوب کی پروردہ فکر سے مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ توسیعِ شہر کا یہ منظر کہ:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

جن کی سانس کا ہر اک جھونکا تھا اک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم

(مجید امجد: توسیعِ شہر)

____ دیکھنے والے کو اپنی ذات سے اس درجہ بیزار کر دیتا ہے کہ وہ آلِ آدم سے خود اپنے آپ پر ایک کاری ضرب کا مطالبہ کرتا ہے (مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل)، تاکہ اس مقتل میں اس کا لہو بھی بہتا ہوا دکھائی دے۔ یہ دراصل فطرت سے اپنی ذات کے تطابق کی سعی ہے جو فطرت کے زوال کے ساتھ خود کو بھی زوال پذیر پاتی ہے۔ شہروں کی توسیع کے ساتھ صنعتی تمدن کے فروغ نے فطرت سے انسان کے رشتے منقطع کرنے کے علاوہ خود اپنی ذات سے بھی اسے دور کر دیا ہے اور اب صورت حال یہ ہے کہ:

بسوں کا شور دھواں گرد دھوپ کی شدت
بلند و بالا عمارات سرنگوں انساں
تلاش رزق میں نکلا ہوا یہ جمِ غفیر
لپکتی بھاگتی مخلوق کا یہ سیلِ رواں
ہر اک کے سینے میں یادوں کی منہدم قبریں
ہر ایک اپنی ہی آواز پا سے رو گرداں
یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں

(محمود ایاز: شب چراغ)

سڑکوں پہ بے شمار گلِ خوں پڑے ہوئے
پیڑوں کی ڈالیوں سے تماشے جھڑے ہوئے
کوٹھوں کی سب چھتوں پہ حسیں بت کھڑے ہوئے
سنسان ہیں مکان کہیں در کھلا نہیں
کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں
ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(منیر نیازی: میں اور شہر)

یعنی بھری پری آبادیوں میں بھی ویرانی کی گہری اور گمبھیر فضا، تحیر آمیز افسردگی اور ہُو کی کیفیت نے ایک

جیتی جاگتی حقیقت کو خیال کا تصویر کدہ بنا دیا ہے۔ محمود ایاز کے مصرعوں سے جو منظر ابھرتا ہے اس کے نقوش واضح ہیں۔ پھر بھی اداسی کی ایک زیریں لہر جو الفاظ اور مصرعوں کے تحرک کی ہم رکاب ہے پورے منظر کو سحر زدہ بنا دیتی ہے۔ ''یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں'' یعنی کوئی اخلاقی اور الوہی طاقت اس ہجوم کی راہ بر نہیں ہے۔ لیکن یہ المناک طنز بھی انہی الفاظ سے نمودار ہوتا ہے کہ اس ہجوم نے زمین ہی پر اپنے خدا تراش لیے ہیں۔ ان خداؤں سے عبارت سفید ان فرنگی ہیں نہ درخشندہ فلزات بلکہ ایسے غیر متعین اور اندھے مقاصد ہیں جن کے معنی و مفہوم کا خود اس ہجوم کو علم نہیں۔ پھر ''ہر ایک اپنی ہی آواز پاسے روگرداں'' کی معنی خیزی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ اپنی حقیقت سے بے خبری کے سبب ہر فرد کو اپنی ہی ذات پر دشمن کا گماں ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے اقتباس سے شہر کی جو تصویر سامنے آتی ہے، اسرار سے مملو اور ایک آسیبی فضا میں شرابور ہونے کے باعث، حقیقت کے بجائے اس کی تجرید کا عکس محسوس ہوتی ہے اور بے روح آرائشوں کی گھمر میں ڈوبا ہوا شہر، شہر طلسمات دکھائی دیتا ہے، جہاں مکانوں کے دروازے بند ہیں لیکن اندر بھی زندگی کے آثار نہیں، اس لیے کہ تہذیب کی ملمع کاریوں نے سارے راستے بند کر دیے ہیں۔ یہ شہر نئے انسان کے اس باطن کی علامت بھی ہے جس کی وسعتوں میں فطرت سے انقطاع کے سبب دھول اڑتی ہے اور جس پر حقیر آلودگیوں نے بے حسی کی ایسی دبیز پرتیں چڑھا دی ہیں کہ روشنی کی کوئی لکیر نہ اس سے خارج ہوتی ہے نہ اس تک جا سکتی ہے۔ ایک ازلی اور ابدی سناٹا پورے وجود پر طاری ہے اور خود اپنی پکار بھی اپنے لیے اجنبی ہو چکی ہے۔ اپنی ہی انجمنِ ذات میں بیگانگی کے احساس (Alienation) کی یہ رو، نئے انسان کو ایک حقیقت سے ماورا (Surrealistic) طرز احساس کے وسیلے سے کبھی مابعد الطبیعیات، اساطیر اور زندگی و ذات کی طرف ایک مذہبی رویے تک لے جاتی ہے اور کبھی ایک دینی یا دہری وجودیت تک، کیونکہ ہر تجربہ، وہ اجتماعی ہو یا انفرادی، اپنی ہی ذات اور مقدرات کے حوالے سے اس پر روشن ہوتا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اپنے ریزہ ریزہ وجود کو مجتمع کر کے ایک شاداب ذہنی اور جذباتی زندگی گزارنے کی تمام کوششیں اس کی لا حاصل مصروفیتوں کی نذر ہو جاتی ہیں۔ (لیکن آنکھیں پیاسی ہیں/راور دھول ایسا رستوں میں بکھرا بکھرتا ہوں: محمد صفدر)۔ یہ احساسِ زیاں کسی شے کے زیاں کے بجائے چونکہ اپنی ہی ذات کے زیاں سے مربوط ہے اس لیے زندہ اور سرگرم سفر انسانوں کا قافلہ بھی الف لیلوی داستانوں کے کسی ہجوم کی طرح پرچھائیوں کے ہجوم کی مثال ہے، سحر اور اسرار اور انوکھی تمناؤں اور ان دیکھی منزلوں کی دھند میں لپٹا ہوا:

ہم سب اپنی اپنی لاشیں
اپنی انا کے دوش پہ لادے
اک قبرستان کی پر ہول اداسی سے اکتائے ہوئے
ایک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں

منتظر مرگ انبوہ ہجوم
آنکھوں کے خالی کاسے کھولے ہر سو دیکھ رہا ہے
جانے کب کوئی آئے گا
جو اپنے دامن کی ہوا سے
بھوتوں کا جلنا دیکھے گا
اور بھیانک سائے گلے مل مل کر
کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے۔

(وحید اختر: کھنڈر، آسیب اور پھول)

دل تو میرا اُداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(ناصر کاظمی)

چہکتے بولتے شہروں کو کیا ہوا ناصر
کہ دن کو بھی مرے گھر میں وہی اُداسی ہے

(ناصر کاظمی)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

جانا تھا کدھر اور چلے جاتے ہیں کس سمت
بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں

(شکیب جلالی)

شمس و نجوم بے کراں ہفت فلک نبردگاہ
روشنیوں کی دوڑ میں پائے فرار کس کو تھا

(شمس الرحمٰن فاروقی)

اپنا احساس کہ رہتا ہوں کھنڈر میں جیسے
شہر اپنا کہ زمینوں میں دبا لگتا ہے

(عدیم ہاشمی)

شہری زندگی کے یہ تمام خاکے چونکہ کسی واحد المرکز عقیدے سے مربوط نہیں ہیں اس لیے ان میں معنی کی کئی تہوں کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ شہر ایک طبیعی مظہر بھی ہے اور علامت بھی ،اس لیے ہر تخلیقی تجربے میں اس کے فکری مراکز بدلتے رہتے ہیں۔ عمیق حنفی کی تین طویل نظمیں سند باد، شہرزاد اور شب گشت یا افتخار جالبؔ کی نظم (نفیس لامرکزیت اظہار) قدیم بجر یا وزیر آغا کی نظم کو وندا بظاہر ایک ہی موضوع کے گرد گھومتی ہیں جو عصری تہذیب اور صنعتی معاشرے کی پُر پیچ ذہنی اور جذباتی صورت حال سے عبارت ہے، لیکن عمیق حنفی کی تینوں نظموں کا خاتمہ ''افریقۂ ذات'' کی جانب واپسی پر ہوتا ہے جہاں فرد کی الجھنوں کا بنیادی مسئلہ اپنے معنی کی تلاش کا ہے، کیونکہ اندھیرے میں راہ پانا محال ہے، خاص طور سے اس صورت میں جب دل کی انجمن میں تصویر یار کا دھندلا سا نقش بھی نہ ہو اور ذات کی کائنات اصغر بے یقینیوں کی تاریکی میں ڈوبی ہوئی ہو۔(71) افتخار جالبؔ کی نظم اس کشکش کی اذیت کا اظہار ہے جو نئی نسل کے کاندھوں پر الف لیلہ کے بوڑھے کی طرح سوار قدیم بجر کی درندگی کا عطیہ ہے اور جس کے تسلط نے جدید شہر کے ''مغز حرام'' کو ایک مسلسل امتحان سے دوچار کر رکھا ہے۔(72) وزیر آغا کی نظم میں وقت ایک جبر مسلسل ہے جس کی زنجیر سے بندھی ہوئی بھیڑوں کا گلہ صبح سے شام تک کی زندگی مل کے سائرن کی صدا کے اشارے پر گزار دیتا ہے کہ یہی آج کے کووندا کی طلب ہے جو ہر فرد کو دن کے زرد (بے روح و رنگ) پہاڑ کی جانب کھینچتی رہتی ہے۔(73) ان میں لاسمتی، عدم مقصدیت، بندگی و بے چارگی، زوال و کمال، ہوا و ہوس، ہوش مندی اور دیوانگی کی گوناگوں کیفیتیں الگ الگ صورتوں میں منکشف ہوئی ہیں۔ لیکن زندگی چونکہ ایک ناقابل تقسیم اکائی ہے جس کی بنیادیں فکری بھی ہوتی ہیں اور سماجی بھی اور سیاسی بھی اور اقتصادی بھی، اور ان سب کے ملے جلے عمل اور ردعمل پر افراد کے جذباتی اور نفسیاتی نظام کا انحصار ہوتا ہے، اس لیے ان تمام شعری تجربوں میں ایک وسیع و بسیط پس منظر کی چھوٹ بھی پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی سچائیاں اجتماعی سچائیوں تک رسائی کا وسیلہ بنی ہیں اور مجموعی طور پر ماحول کے بحران کا خاکہ تیار ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ تعمیر و ترقی کا ہر عمل وہ سائنسی ہو یا ٹکنالوجیکل، اپنے طور پر غیر جانبدار ہوتا ہے۔ لیکن عام کھپت کے لیے جن اشیا کی پیداوار شد و مد کے ساتھ کارخانوں میں جاری ہے، انھوں نے ایک تھکا دینے والی تہذیبی یکسانیت کو راہ دی ہے جس کے ہاتھوں انسان ارتقا کے تخلیقی امکانات کی جانب سے بے شعور ہوتا جا رہا ہے اور اُس اسلوب زیست کو مجبوراً قبول کرتا جا رہا ہے جس کی تعیین یہ اشیا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کے آسماں بوس کمالات میں باطن کے زوال کا احساس روز افزوں ہے چنانچہ وہاں عام ذہنی مسئلہ پیداوار میں اضافے سے زیادہ زندگی کی قدر میں بہتری لانے کا ہے اور لوگ یہ سوچ کر سراسیمگی، بلکہ ایک مجرمانہ احساس کے شکار ہوتے جا رہے ہیں کہ

آئندہ نسلوں کے لیے وہ جو ورثہ چھوڑ جائیں گے، اس کی ذہنی اور فکری حیثیتوں سے قطع نظر، اس کی مادّی نوعیت یہ ہوگی کہ انھیں سانس لینے کے لیے نہ صاف ہوا میسّر آئے گی نہ پینے کے لیے شفاف پانی۔ پسماندہ ممالک اقتصادی ترقی اور سماجی بہبود کے جن معیاروں کو اپنا نشانہ بنائے ہوئے ہیں ان کے سلسلے میں دشواری یہ ہے کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی گرمیِ رفتار کے سبب یہ معیار بھی برابر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ چونکہ اس تبدیلی کا خاتمہ بظاہر کہیں نہیں ہے اس لیے انسانی بے چارگی، آرزومندی اور عدم قناعت کا خاتمہ بھی کہیں نہیں ہے۔ غیر محفوظیت کی عام فضا سے شہری زندگی اس لیے گراں بار دکھائی دیتی ہے کہ جذباتی اور ذہنی اشتراک کے خاتمے نے شہروں کو معاشرتی یا جذباتی وحدتوں کے بجائے صرف مشینی وحدتوں کی شکل دے دی ہے، جہاں ضرورتوں کی ڈور نے ایک دوسرے کو آپس میں باندھ رکھا ہے۔ ورنہ ذاتی سطح پر ہر فرد ایک مہیب احساسِ بیگانگی اور تنہائی سے دوچار ہے۔ یہ احساسِ بیگانگی، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، ایک ابدی مظہر ہے جس کی تصویریں میرؔ اور غالبؔ کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ لیکن نئی شاعری میں اس مظہر کی نوعیت نئی زندگی کے ساتھ بالکل بدل گئی ہے۔ یہ تنہائی خود اپنے آپ سے بھی بیزاری کا تجربہ کرتی ہے۔ فطرت سے یا معاشرے سے دوری کے احساس اور ردِّعمل پر مفصل روشنی ڈالی جا چکی ہے اور اس ردِّعمل کے نتیجے میں ایک دارالامان کی جستجو کی طرف بھی، چاہے وہ جنگل کی علامت کے پردے میں ظاہر ہو یا گھر آنگن کی چھوٹی چھوٹی لیکن حقیقی مسرتوں کی شکل میں، اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لیکن خود اپنی ذات میں اپنے دشمن کی دریافت نئے انسان کا ایک انوکھا تجربہ ہے۔ ترقی پسند شعرا کے یہاں بدی صرف سرمایہ دار طبقے کی سیاست اور جمہور دشمنی سے منسوب ہوتی تھی، اور ان کے استحصال کا شکار ہونے والی ہر روح (جس میں شاعر خود کو بھی شمار کرتا تھا) عیسیٰؑ کی طرح حالات کی صلیب پر خود کو مصلوب دیکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حقیقت پسندی بالآخر ایک سطحی رومانیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایک ہی نقطے میں نیکی اور بدی کی متصادم قوتوں کے اتصال کی حقیقت ان کے لیے ناقابلِ فہم ہوتی ہے۔ نئی حسیت اس تضاد کے رمز کو سمجھتی ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی بدلی اور بگڑی ہوئی شخصیت کو اس کی کلّیت کے ساتھ قبول کرتی ہے۔ اس کلّیت سے مراد خیر اور حسن کے ساتھ ساتھ بزدلی، منافقت، دنیاداری، خوف، عیّاری و مکّاری اور دیوانگی کے ان تمام عناصر کا اجتماع ہے جو ذاتی یا اجتماعی اسباب کی بنا پر ہر فرد یا معاشرے کی زندگی کو داغدار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن یہی چنگیزی حقیقت، حقیقت کی ایک ناگزیر شکل بن گئی ہے اور اس کے ردِّعمل نے نئی شاعری میں دو متضاد رویوں کی صورت اختیار کی ہے۔ پہلی صورت اپنی بدی، غلط روی، تناقض، منافقت، ادھورے پن اور بزدلی کا اعتراف ہے جو زندگی کے مطالبات کے سامنے اپنی ذات کو مجرم اور گناہ گار یا کمزور پاتا ہے:

میں کیا بھلا تھا یہ دنیا اگر کمینی تھی
در کمینگی پر چوبدار میں بھی تھا

(ساقی فاروقی)

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں

(سلیم احمد)

میرے بدن کا حصہ نہیں کوئی میرے ساتھ
یا کھو گیا ہے حرف کوئی میرے نام کا

(ظفر اقبال)

بس اک حسین کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں ہر زمیں یہاں کی ہمیں کربلا لگی

(خلیل الرحمن اعظمی)

ان تمام اشعار کا لہجہ، اداسی اور خود کلامی کا ہے، اپنی ذات سے مایوسی اور اپنی حالت پر تاسف کے گہرے احساس میں ڈوبا ہوا۔ لیکن یہی تاسف کبھی کبھی اپنے آپ پر شدید غم و غصے کی ہیجانی کیفیت میں بھی ڈھل جاتا ہے اور اپنی ہی ذات میں خیر و شر کا ایسا معرکہ چھیڑتا ہے کہ ایک ہی فرد اپنا قاتل بھی دکھائی دیتا ہے اور مقتول بھی:

گھائل نظریں اس دشمن کی ایسے مجھ کو تکتی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی ان کمزور نگاہوں نے
یہ انصاف تو بعد میں ہوگا کیا سچا کیا جھوٹا تھا
کون یقیں سے کہہ سکتا ہے کون برا کون اچھا تھا
لیکن پھر بھی ایک بار تو میرا دل بھی کانپا تھا
کاش یہ سب کچھ کبھی نہ ہوتا میں نے دکھ سے سوچا تھا
گھائل نظریں اُس دشمن کی گہری سوچ میں کھوئی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی اُن کمزور نگاہوں نے
کون ہوں میں اور کون تھا وہ جس پر ہونی نے وار کیا
کون تھا وہ جس شخص کو میں نے بھری بہار میں مار دیا

(منیر نیازی: میرے دشمن کی موت)

دوسری صورت سے مراد تشدد کی وہ لہر ہے جس کا رخ اپنی ذات کے بجائے زمانے کی طرف ہے یا دوسرے الفاظ میں نفیِ ذات کے بجائے روایت، تہذیب یا تاریخ کی نفی کی طرف۔ اس باب کے آغاز میں ہی افتخار جالب کے حوالے سے یہ نشاندہی کی گئی تھی کہ تہذیب اور ماحول کے بحران کا ایک پہلو قدیم و جدید یا باپ اور بیٹے کی آویزش سے عبارت ہے۔ یہاں تاریخ و تہذیب کے نئے افکار کی روشنی میں اس طرز فکر کی نوعیت اور حقیقت سے بحث نہیں کہ اس کی جانب پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس مسئلے کی ایک نفسیاتی جہت بھی ہے جو احساس بیگانگی کے سوالات سے مربوط ہے۔ ایڈگر مورن نے معاصر عہد کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ایک معنی خیز جملہ کہا تھا کہ آج "انسان مضافاتِ شمسی کا چنگیز خاں بن گیا ہے" (74) یعنی تہذیب کا معمار نہیں بلکہ اس کا غارت گر۔ مارکوزے نے اس غارت گری کی تمام ذمے داریاں سرمایہ داری کے سر ڈال دیں، یہ کہتے ہوئے کہ سرمایہ داری کے دستور العمل میں زمین کے تحفظ کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ ظاہر ہے کہ یہ اس مسئلے کا صرف اختیاری رخ ہے جسے اشتراکیت میں یقین کے سبب سے مارکوزے نے پوری حقیقت سمجھ لیا ہے۔ اس کے باوجود چونکہ صنعتی ترقی کا سلسلہ سرمایہ دار ممالک کے ساتھ ساتھ اشتراکی ممالک میں بھی جاری ہے، اس لیے مارکوزے کو بورژوا ممالک کی صنعتی ترقی میں نسلِ آدم کے زوال اور اشتراکی ممالک کی صنعتی ترقی میں اس کی نجات کی صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ نئی حسیت اساسی طور پر اس طرز نظر کی مخالف ہے اور کسی تجربے کی سمت اور مخرج کے بجائے فی نفسہٖ اس کی حقیقت کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ اس لیے نئی شاعری کا فکری رشتہ جب نئے عہد کے آشوب سے جوڑا جاتا ہے تو اس آشوب کے تجزیے میں یہ تفریق نہیں کی جاتی کہ امریکہ کے کارخانوں کی پیداوار پسماندہ طبقوں کے استحصال اور بورژوا طبقے کی فراغت کا سبب بنتی ہے، اس لیے صنعتی نظام ناقص ہے۔ اور روس کے کارخانے چونکہ عوام کی فلاح کا سامان مہیا کرتے ہیں اس لیے صنعتی ترقی مستحسن ہے۔ نئی حسیت صنعتی نظام اور تمدن کی مجموعی صورت حال میں اپنے مسائل کا سراغ لگاتی ہے۔ چنانچہ اس کے غم و غصے کا نشانہ وہ پورا تہذیبی رویہ بنتا ہے جو بزرگ نسل نے تعمیر و ترقی کے سلسلے میں اختیار کیا تھا اور جس کے نتیجے میں نئی زندگی ایک ہنگامۂ محشر سے دوچار ہوئی ہے۔ اسی وجہ سے افتخار جالب کے نزدیک اب سوال ماضی کے تجربات کو اپنا رہنما بنانے کا نہیں بلکہ ان تجربات کو اپنے راستے سے ہٹانے کا اور ایک ایسے حال کی تشکیل کا ہے جو ماضی کے سہارے چھوڑنے پر قادر ہو سکے۔ یہ مسئلہ انتخاب کا نہیں بلکہ مجبوری کا ہے (کونسی ہے ذات جس کی ذات میں رابطہ ہستی کو ڈبو کر روح کو اونچا کریں۔ زاہد ڈار) زہد و تقویٰ کا وہ ملبوس جو نئی تہذیب کے معماروں نے اپنے مقاصد کو پہنایا تھا، اس کے اترتے ہی ایک پورا رنگ محل مسمار دکھائی دیتا ہے اور تنہائی کی آسیب زدہ پرچھائیاں چاروں طرف رینگتی ہوئی نظر آتی ہیں:

میں نے زہد وتقویٰ کا ملبوس اتار دیا ہے
اور پراگندہ مٹی میں دفن کہنہ سے صد ہا صد سالوں پوشیدہ تن کو
میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے
لیکن اب تو شب کا نور نکھر آیا ہے
سورج جاگ پڑا ہے۔
سارے سائے خاک ہوئے ہیں
اور بدن آلائش سے آلودہ نہیں
دیواریں ہیں
دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں۔

(افتخار جالبؔ: تنہائی کا چہرہ)

ایک اور اقتباس دیکھیے:

میں منظر ہوں تسلسل ہوں، مگر میں اجنبی کیوں ہوں
یہ فرشِ آب و گل میرے لیے اک سلسلہ کیوں ہے
پرندہ آسمان کی نیلگوں محراب کے اُس پار جاتا ہے
پرندہ فاصلہ کیوں ہے، پرندہ ماورا کیوں ہے

(بلراج کوملؔ: پرندہ)

یعنی پرندہ جو خواہش یا روح کی ایک بے نام جستجو کی علامت ہے، ارضی حقیقتوں کے بندھن سے خود کو آزاد نہیں کر پاتا اور کراں تا کراں اسے ایک جال بکھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ روح مادّے ہی کا تسلسل ہے۔ لیکن مادّی بندھنوں میں بھی اسے نا آسودگی کی ایک لہر بے چین رکھتی ہے۔ وہ اپنی بنیادوں کو اپنے لیے عذاب محسوس کرتا ہے اور ایسے خوابوں (آسمان کی نیلگوں محراب کے اُس پار) میں اپنی تشفی کا سامان ڈھونڈنے پر خود کو مجبور پاتا ہے جو ان بندھنوں کی سطح سے اسے ماورا کر دیتے ہیں۔ نتیجۂ اجنبیت کا ایک اندوہناک احساس اس کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ فرشِ آب و گل میرے لیے ایک سلسلہ کیوں ہے؟ خواب اور حقیقت یا روح (پرندہ) اور جسم (آب و گل) کے مابین یہ فاصلے کیوں حائل ہیں؟ ساری اذیت اس لیے ہے کہ تعلق میں بے تعلقی کے اسباب پیدا ہو گئے ہیں اور بندھن میں دوری کا احساس۔ افتخار جالبؔ کے اقتباس میں یہ بندھن بالکل ٹوٹا ہوا دکھائی دیتا ہے، اور جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، وہ رنگ محل جو ایک منافقانہ زہد نے تعمیر کیا تھا اب پوری طرح

مسمار ہو چکا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس طلسم کے تار و پود بکھر چکے ہیں اس پر غم و غصے کے اظہار کا جواز کیا ہے؟ افتخار جالب نے لسانی حرمتوں کی شکست کے حوالے سے ایک وضاحت کی ہے جس میں اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> مکمل انتشار سے خوفزدگی بجا۔ پھر بھی تھوڑا بہت انتشار تو ضرور چاہیے۔ انتشار کا مکمل فقدان کہما گہمی اور رنگارنگی کی نفی ہے، ایک قید ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابطوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے۔ مجھے آزادی چاہیے۔ تھوڑی سی سہی بہر حال آزادی چاہیے......اسی اُلٹ پلٹ، انتشار، پیچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کیسے جاؤں گا۔ اپنی پریشان اور مضطرب دنیا کچھ ایسی ہی بنتی ہے۔(75)

یہ غم و غصہ جو ماضی کی مکمل نفی کی قوت متحرکہ تھا، اور جس کے نتیجے میں بیگانگی (Alienation) کی ایک پیچیدہ صورت حال سامنے آئی تھی، فی الاصل شناخت کو قائم رکھنے کا ذریعہ اور اس احساس بیگانگی کو گوارا بنانے کا ایک طریقہ ہے کیونکہ اس کی بدولت روح مضطرب ہے۔ یہ اضطراب ختم ہو جائے تو زندگی بے رنگ ہو جائے گی۔

> یہ ہجوم کی نفسی نفسی کیفیت، یہ پھیلاؤ، یہ گھنی گنجلک دنیا، اپنی پسند کی دنیا ہے۔ اس کے پس منظر میں جھلکتی تجرید اپنے اسلوب زیست کی نمائندہ ہے سو بھلی لگتی ہے۔(76)

نفی سے تراوش اثبات کی ایک صورت یہ بھی ہے۔ یہ صرف جبلت کا جوش یا نطشے کی اصطلاح میں Intensification نہیں بلکہ ذات کے بحران کو حل کرنے کی ایک شعوری کوشش ہے جو زندگی کے معنی و مفہوم کی تلاش میں احتجاج کے علاوہ کوئی دوسری راہ دریافت نہیں کر پاتی۔ وجود کی تجرید کے کالیے سے چھٹکارا پانے کے لیے نئی حسیت، سارتر کی اصطلاح میں ایک "درشت اور نفس پرستانہ انسان دوستی" کا یہ روپ بھی اختیار کرتی ہے یا بقول کامیو "فن کار کی حیثیت سے اپنے مناصب کی تکمیل کے لیے" اس رویے کو ہر "بیرونی تسلط سے انکار" کی ایک نوعیت بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

اس موقع پر ایک ضمنی مسئلے کی طرف چند اشارے بھی ضروری ہیں: فرانسیسی اشاریت پسندوں میں، کچھ ان کے متصوفانہ مزاج اور کچھ سیاسی اقتدار کی کشمکش میں جرمنی کے ہاتھوں فرانس کی شکست کے باعث، شعر و ادب میں سیاسی مسائل کے ذکر کو کم و بیش ایک گناہ کی حیثیت حاصل رہی۔ سیاست بیزاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کا تخیل انھیں جن پر اسرار دنیاؤں کی مہم جوئی پر آمادہ کرتا تھا، ان کے مقابلے میں سیاسی وقائع کی بے حجابی ہر لحاظ سے انھیں نامطبوع نظر آتی تھی۔ ان کی رومانیت نے ان کے گرد تخلیقی صداقتوں کا جو ہالہ بنا دیا تھا اس سے

نکلنے پر ان کی جذباتی اشرافیت آمادہ نہیں ہوتی تھی۔ اردو کی نئی شاعری اس نقطۂ فکر پر رومانیت سے ایک واضح بُعد کا اظہار کرتی ہے اور زندگی کی کلّی حقیقت سے جو رشتہ قائم کرتی ہے وہ سیاسی مسائل کی جانب اس کی توجہ میں مانع نہیں ہوتا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کی ادبی سرگرمیوں میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کی روایت سے مطابقت، نیز ترقی پسند تحریک کے مبالغہ آمیز سیاسی کردار کے ردِعمل نے، راشدؔ کے استثنا کے ساتھ، حلقے کے تقریباً سبھی شعرا کو سیاست اور سیاسی معاملات سے ایک معیّن فاصلے پر رکھا۔ راشدؔ کی شاعری میں سیاسی شعور کا جو عمل دخل نظر آتا ہے اس پر پہلے ہی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے چونکہ چند مفروضات اور طے شدہ نتائج کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا اس لیے نئی شاعری یا جدیدیت پر مسلسل یہ الزام عاید کرتی رہی کہ سیاست، جس کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر اس درجہ واضح ہے، نئے شعرا کے یہاں شجرِ ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ حقیقی زندگی کے مسائل سے کلیتہً لاتعلق ہو گئے ہیں۔ راشدؔ سے لے کر جدیدیت کے میلان کی ترجمانی کرنے والے نو واردانِ بساطِ شعر تک سیاسی مسائل سے جس ربط کا اظہار ہوا ہے اس کی روشنی میں ترقی پسندوں کے متذکرہ الزام کی حقیقت اس کے سوا کچھ اور نہیں رہ جاتی کہ وہ شاعر سے سیاسی مسائل پر توجہ کے بجائے ایک مخصوص سیاسی عقیدے میں یقین کے طلب گار تھے۔ لیکن اس سلسلے میں نئے شعرا کا رویہ راشدؔ کے الفاظ میں یہ رہا کہ:

مجھے روسیوں کے ''ہمہ اوست'' سے کوئی رغبت نہیں ہے۔
مگر ذرّے ذرّے میں
انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمہ اوست)

یعنی سیاسی تجربات کے بیان میں بھی نئے شعرا نے اشتراکیت کے سکہ بند تصور کی بجائے اپنی ذاتی بصیرت کو راہ بر بنایا۔ انھوں نے سیاست یا سیاسی واقعات و حوادث پر اس لیے دھیان نہیں دیا کہ وہ کسی بیرونی ہدایت کے پابند تھے یا خود پر انھوں نے یہ فرض عاید کر لیا تھا، ان کی پہلی وفاداری بہ حیثیت شاعر فن سے تھی اور ہر ذاتی یا اجتماعی مسئلے میں تخلیقی رضامندی کے بغیر الجھنے سے وہ گریزاں تھے۔ 1940ء کے فسادات پر بلراج کومل کی نظم اکیلی (جسے غلام ربانی تاباںؔ نے اپنی تالیف ''غمِ دوراں'' میں ترقی پسند شعرا کی تخلیقات کے ساتھ جگہ دی ہے) یا ہندستان کی سیاسی تقسیم کے نتیجے میں ہجرت کے المیے پر ناصرؔ کاظمی کے اشعار سے عمیقؔ حنفی کی ویت نام تک، نئے شعرا کے یہاں سیاسی احتجاج کی مثالیں وافر نظر آتی ہیں۔ البتہ احتجاج کی سمت متعین ہے نہ اس کی نوعیت۔ کہیں یہ احتجاج اداسی کی خاموش اور اضطراب آگیں لے میں تبدیل ہو گیا ہے اور کہیں ایک شدید جذباتی تشنج کی گھن گرج میں۔ اس احتجاج کا مقصد کسی عقیدے یا نظریے سے وابستگی کا اعلان نہیں بلکہ زندگی کی کھردری اور مہیب حقیقتوں کے ایک پہلو پر

ذاتی ردعمل کا تخلیقی اظہار ہے اور اس سلسلے میں نئے شعرا مہالکشمی کے پل کے دائیں یا بائیں یا اینٹی کیمونزم اور کیمونزم میں کسی ایک سے غیر مشروط وفاداری کے پابند نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کے احتجاج کی نوعیت سیاسی نہیں بلکہ ذاتی اور انسانی ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

بھوکے دیس کے بے کس شاعر
حسرت سے سب کچھ تکتے ہیں
امریکی گیہوں کھاتے ہیں
ہم کیا بولیں کون ہماری سنتا ہے
اپنے لفظ بھی اک مدت سے
جیبوں اور جسموں کی طرح خالی ہیں
صرف ایک چیخ ابھرتی ہے
''آتش بازی بند کرو''

(''باقر مہدی: ویت نام)

یہ ریڈیو بھی عجب چیز ہے کہ دنیا میں
کہیں بھی درد اٹھے جاگتا ہے ساری رات
مریضِ غم پہ گزرتی ہے اور بھاری رات

(وحید اختر: صحرائے سکوت)

گاندھی جی دونوں ہاتھوں سے انجکشن دیتے پھرتے ہیں
واشنگٹن، ویت نام میں بیٹھا برہم پتر کے پانی کو وہسکی کے جام میں گھول رہا ہے
لندن لنکا کی سڑکوں پر سرنیوڑھائے گھوم رہا ہے
کانگو آوارہ پھرتا ہے پیرس کے گندے چکلوں میں
بدھ کے ٹوٹے پھوٹے بت کے سر پر بوڑھا کرگس
مردوں کی مجلس میں بیٹھا اپنی بپتا سنا رہا ہے

(عزیز قیسی: کاواک)

یا اختر احسن کی حسب ذیل نظم جس میں پاکستان کے سیاسی انتشار اور فریب شکستگی کی روداد جنسی استعاروں میں سامنے آتی ہے:

میل ہا میل اوپر کو اٹھتی ہوئی اونچی دیوار سے
لمبے ہاتھوں میں ٹیڑھی چھری کو دبائے
بھاری بھرکم چمکتے ہوئے بوٹ پہنے
ناف تک ننگا
پونم کی روتی ہوئی رات کو
باغ کے ایک کونے میں کودا
اس رات کو اس نے پھولوں کی نگری میں
معصوم بچوں کو مارا
مردوں کی آنکھوں کو ذلت کے تیروں سے چھیدا
عورتیں اس کی الفت کی جھوٹی قسم کھا کے
بیکار لمبی چھری کے تلے
اس کے بستر پہ غش کھا گئیں
اس نے ٹیڑھی چھری سے
نئے پھول پودے لگانے کا وعدہ کیا۔

(پھولوں کا قاتل)

فسادات پر عادل منصوری کی نظم ''خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں'' کے یہ مصرعے:

خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
مشعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موجزن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور
نیم مردہ سایہ چاند
کوئی دوشیزہ کا جیسے ادھ کٹا پستان
اور اس پر خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
میں جو اب ٹوٹا ہوا آئینہ ہوں
ایک سے دو پانچ پندرہ دس ہزار
میری ان لاشوں کو دفنائے گا کون

اور غزلوں سے یہ اشعار:۔

رہ نورد بیابانِ غم صبر کر صبر کر
کارواں پھر ملیں گے بہم صبر کر صبر کر

بے نشاں ہے سفر رات ساری پڑی ہے مگر
آ رہی ہے صدا دم بہ دم صبر کر صبر کر

تیری فریاد گونجے گی دھرتی سے آکاش تک
کوئی دن اور سہہ لے ستم صبر کر صبر کر

تیرے قدموں سے جاگیں گے اجڑے دلوں کے ختن
پاشکستہ غزالِ حرم صبر کر صبر کر

شہر اُجڑے تو کیا، ہے کشادہ زمینِ خدا
اک نیا گھر بنائیں گے ہم صبر کر صبر کر

بستیوں میں اندھیرا سہی غم کا ڈیرا سہی
پھر نئی صبح لے گی جنم صبر کر صبر کر

یہ محلات شاہی تباہی کے ہیں منتظر
گرنے والے ہیں ان کے علم صبر کر صبر کر

لہلہائیں گی پھر کھیتیاں کارواں کارواں
کھل کے برسے گا ابرِ کرم صبر کر صبر کر

دف بجائینگے برگ و شجر صف بہ صف ہر طرف
خشک مٹی سے پھوٹے گا نم صبر کر صبر کر

(ناصر کاظمی)

منیرؔ اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ

(منیر نیازی)

میں نے بھی اپنے موت کو دیکھا قریب سے
اور اس کے بعد جینے کی حسرت نہ کر سکا

(محمد علوی)

مسجد شہید ہونے کا غم تو کیا مگر
اک بار بھی میں اس میں عبادت نہ کر سکا

(محمد علوی)

اک بھیڑ ہے اندھی سی چلی آتی ہے
اک تیغ حقارت ہے کہ لہراتی ہے
اک جنگل اُگ رہا ہے لمحہ لمحہ
اک بوند بچی تھی سو بہی جاتی ہے

(شمس الرحمن فاروقی)

یہ اشعار اور نظمیں سیاسی ''موضوعات'' پر نہیں بلکہ عام انسانی المیوں پر ہیں جن کے واقعاتی انسلاک نے انھیں سیاسی جہت دے دی ہے۔ ناصر کاظمی، حنیف رامے اور شیخ صلاح الدین سے ایک مکالمے میں انتظار حسین نے 1947ء کے بعد پیش آنے والے ہجرت کے المیے کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''ہجرت تو انسان کی تاریخ ہے۔ جنت کی ہجرت سے لے کر آج تک کی ہجرت تک انسان نے جس جس طرح ہجرت کی ہے، دیس چھوڑے ہیں، دیس بسائے ہیں، جب تک ان کا کوئی عکس تہہ میں جاری وساری نہ ہو تو پھر وہ ہجرت کی داستان کیا ہوئی۔'' (77) یعنی زمان ومکاں کی بساط ومدت کے ایک معینہ دائرے میں محدود تجربہ اگر اُس دائرے سے نکل کر ایک ابدی مظہر نہیں بنتا تو اس کی حیثیت صرف ایک واقعے کی ہوگی جسے تاریخ کے صفحات پر تو جگہ مل جاتی ہے مگر کسی ایسی حقیقت کا مرتبہ نہیں ملتا جو اسے تاریخ کے حصار سے باہر نکال لائے اور رنج والم کی لازماں حقیقت سے اسے منسلک کردے۔ اوپر جو مثالیں نقل کی گئی ہیں انھیں صرف مرکزی نقطوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقتصادی بدحالی اور سرمایہ دار ممالک کے ہاتھوں پسماندہ ممالک کے استحصال (باقر مہدی) بین الاقوامی سیاسی حالات کی ابتری (وحید اختر) سیاست کی جنگجویانہ روش اور امن عالم پر پڑتی ہوئی ضربوں (عزیز قیسی) سیاسی رہنماؤں کے مکروفریب اور جھوٹے وعدوں کے طلسم میں گرفتار ہوتے ہوئے معاشرے کی زبوں حالی (اختر احسن) فسادات کے انسان کش واقعات (عادل منصوری) ہجرت کے المیے اور ذہنی وجذباتی جلاوطنی کے احساس کی اذیت (ناصر کاظمی) ترقی کے منصوبوں کی چمک دمک کے باوجود پستی کے احساس (منیر نیازی) مذہبی عصبیت اور منافرت کے جنون کی نذر ہوتی ہوئی انسانی اقدار (محمد علوی) فرقہ پرستی کی جارحیت کے نتیجے میں معدوم ہوتی ہوئی قوت حیات (شمس الرحمن فاروقی) کی اعصاب شکن تصویریں نگاہوں کے سامنے متحرک ہو جاتی ہیں۔ ان تمام تصویروں کا رنگ بیباک اور تاثر شدید ہے۔ ان کے موضوعات متعین اور معلوم ہیں۔ ان کی واقعاتی بنیادیں حقیقی اور ٹھوس ہیں۔ اس کے باوجود انھیں

موضوعاتی شاعری یا سیاسی نظریے کی شاعری کہنا محال ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''فسادات اور ہمارا ادب'' میں لکھا تھا ''قومی حادثات اور ایک پورے گروہ کے جسمانی مصائب کے بارے میں بڑے سے بڑا ادب جو ہمیں مل سکتا ہے وہ عہد نامۂ عتیق کے بعض حصے ہیں، لیکن ان تحریروں کے ادب بن جانے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ان میں یہودی قوم کے سینکڑوں افراد کے قتل و غارت اور عورتوں کی بے حرمتی اور پوری قوم کی جلاوطنی کا رونا رویا گیا ہے، جو چیز انھیں ادب بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔''(78) ظاہر ہے کہ کسی ادب پارے کی فنی تقویم میں صرف ادبی معیار اور اصول ہی رہنما بنائے جا سکتے ہیں، کیونکہ ادب میں فی نفسہٖ موضوع یا خیال کی کوئی اہمیت اس وقت تک نہیں جب تک کہ وہ تخلیقی تجربہ نہ بن جائے۔ البتہ جیسا کہ اس سے پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، معنی خیز ادب، معنی خیز تجربے کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ اور جب کوئی تجربہ کسی ادبی اور فنی ہیئت میں ڈھلتا ہے تو وہ ہیئت اس تجربے کے بارے میں نہیں ہوتی بلکہ بجائے خود تجربہ بن جاتی ہے اور فکر و اظہار کی ثنویت ختم ہو جاتی ہے۔ اسی مضمون میں عسکری کے یہ جملے بھی شامل ہیں کہ ''انسان کی تاریخ تو پچیس تیس ہزار سال پرانی ہے۔ خدا جانے کیا کیا ہو چکا ہے اور کیا کیا ہونے والا ہے۔ ادب آخر کس کس فرد اور کس کس گروہ کے جذبات کا احترام کرے۔''
یہاں عسکری نے واقعے اور حقیقت کے فرق پر شاید کماحقہٗ توجہ نہیں دی ہے یا اس فرق کی وضاحت نہیں کی، اس لیے ان کے الفاظ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ادب اگر واقعات کے بیان کا پابند ہو جائے تو ادیب کے لیے عملاً تمام واقعات کا احاطہ کرنا ممکن نہ ہو سکے گا۔ واقعات کی فہرست سازی ادب کا کام ہے ہی نہیں۔ یہ ذمہ داری مورخ کے سر آتی ہے۔ ادیب بڑی سے بڑی اور وسیع سے وسیع حقیقت کو بھی چند لفظوں میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے بشرطیکہ وہ واقعات کی منطقی ترتیب یا ان کی تمام تفصیلات سے صرف نظر کر کے ان کے اصل جوہر کی شناخت کا سلیقہ رکھتا ہو۔ اس طرح پچیس تیس ہزار برس کیا، ازل سے ابد تک کی داستان حرف و صوت کے ایک ننھے سے خاکے میں سمیٹی جا سکتی ہے۔ ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ کسی واقعے کو اس کی تمام شہادتوں اور جزئیات کے ساتھ یا کم از کم اس کے اہم نکات کے ساتھ بیان کر دے ادیب کو فن کار کے منصب سے ہٹا کر مورخ یا صحافی کی حیثیت دینے کے مترادف ہے۔ نیا تخلیقی ذہن ادیب کو اس منصب سے الگ اور اس کی ذمے داریوں سے بے نیاز ہونے کی سہولت نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں سیاسی موضوعات اور واقعات کے حوالے سے بھی جو اشعار کہے گئے ان میں وہ قطعیت، تعین اور صراحت نہیں ملتی جو ان واقعات یا موضوعات سے براہ راست منسوب کی جا سکے۔ ان میں نیا شاعر، نہ پیغامبر دکھائی دیتا ہے، نہ محض عکاس۔ ان میں واقعات کی سطح سے ارتفاع کی ایک تین کیفیت ملتی ہے اور ایک ایسا حسی اور تخلیقی تناظر جو واقعات کے ٹھوس ڈھانچے کو پگھلا کر انھیں ایک مسلسل نمو پذیر حقیقت میں منتقل کر دیتا ہے۔ ان میں شاعر جذبات کا محکوم نہیں بلکہ ان کا حاکم نظر آتا ہے اور اپنے اساسی یعنی فنکارانہ عمل کے

ذریعے جذبات کو تخلیقی تجربے اور پیکر کا دوام بخشنے کے لیے کوشاں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی سعی و کاوش اپنی فنی استعداد کو سیاسی حوادث کا ترجمان بنانے پر نہیں بلکہ ان حوادث کو فن بنانے پر مرکوز ہوتی ہے۔ اس لیے نہ وہ صحافت کی زبان استعمال کرتا ہے، نہ سیاسی اصطلاحوں کو بروئے کار لاتا ہے، بلکہ ایسی زبان اور علامتیں وضع کرتا ہے جو اس کی انفرادی صلاحیتوں، نیز ان واقعات کے ذاتی ردعمل کا اظہار بن سکیں۔ فکری سطح پر ان مثالوں سے نئے شاعر کا جو خاکہ ابھرتا ہے اس کی حیثیت نہ منصف کی ہے نہ قائد کی، نہ سیاسی جانبدار کی۔ وہ ہر المیے میں عملاً شریک اور ہر درد کے بوجھ سے خود گراں بار دکھائی دیتا ہے۔ اس کا بنیادی احساس افسردگی اور بیچارگی کا ہے۔ اس لیے ان اشعار میں نہ کسی بشارت کے نشانات ملتے ہیں نہ کسی ایسی خوش گمانی کے جو ایک معینہ نظریے یا عقیدے میں مکمل یقین کی زائیدہ ہو۔ وہ تلقین کرتا ہے تو صرف صبر کی (ناصر کاظمی) تاکہ ہزیمت و پسپائی کی حدت اس کے وجود کو پگھلا نہ دے۔ وہ طنز کرتا ہے تو سیاسی شعبدہ گر کے ساتھ ساتھ اپنی سادہ لوحی کو بھی ہدف بناتا ہے جو اسے عالم انسانی کی کمزوریوں کے فریب سے نکال نہیں سکی (اختر احسن) ایک ہذیانی کیفیت اسے چیخنے پر مجبور کرتی ہے تو وہ اپنے دشمن کو مخاطب کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی بے حوصلگی اور اپنی صدا کی بے ثمری کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ (باقر مہدی) وہ اجتماعی زوال کا احاطہ کرتا ہے تو اپنے ذاتی وجود کو اس زوال سے متمائز نہیں کرتا اور خود کو بھی مردوں کی اس مجلس کا ایک فرد تصور کرتا ہے جہاں امن اور خیر کی شکستہ قدر (بدھ کے بت) کے سر پر بوڑھے کرگس (بہیمیت) کا وجود سایہ فگن ہے۔ (عزیز قیسی) ہر درد کی سزا وہ خود جھیلتا ہے (وحید اختر) اور ہر وار کے ساتھ خود بھی قتل ہوتا ہے، اس اعلان کے ساتھ کہ ان لاشوں کو دفنانے والا بھی کوئی نہیں کیونکہ یہ قتل و خوں ریزی صرف چند افراد یا کسی مخصوص طبقے کی نہیں بلکہ انسان کی موت کا علامیہ ہے (عادل منصوری)۔ اس کی حرماں زدگی اس سے فیصلے کی یہ طاقت بھی چھین لیتی ہے کہ اس درد کا سبب کوئی بیرونی جبر ہے یا تباہی کا کوئی خود کار عمل۔ وہ صرف اپنے درد کی حقیقت کا عارف ہے (منیر نیازی)۔ وہ اپنے لہو کی آخری بوند کو بہتا ہوا دیکھ کر کسی قاتل کی نشاندہی نہیں کرتا اور صرف اس تیرگی کا ادراک کرتا ہے جو لمحہ بہ لمحہ اس کی طرف بڑھتی آرہی ہے۔ (شمس الرحمن فاروقی) وہ نیکی کے نشان کی بربادی کا نوحہ گر ہے لیکن خود اپنی گناہ آلودگی کا معترف بھی (محمد علوی)۔ قاضی سلیم کے حسب ذیل مصرعوں:

عمر اک چیخ کی میعاد ہے رتم بھی چیخو
اتنی شدت سے کہ اک مدت تک وقت کو یاد رہے
جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے

(وقت)

پر اظہار خیال کرتے ہوئے اختر الایمان نے لکھا تھا کہ:

> اب اس کی (نئے شاعری کی) پرانی بغاوت ایک چیخ میں تبدیل ہو گئی ہے، ایسی چیخ جوارض و سما کا دل چیر سکتی ہے کہ اس کے دکھوں کا مداوا کہیں بھی نہیں ہے .... یہ بے بضاعتی اور ناداری اس دور کی دین ہے۔ سائنس کی ترقی کا وہ عفریت جسے انسان نے خود تخلیق کیا ہے اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔ اس بات کا اظہار اس نئی شاعری کے سوا کہیں نہیں ہے۔ نیا شاعر اپنے آپ سے جھوٹ نہیں بول سکتا۔ اپنے آپ کو دھوکہ نہیں دے سکتا۔ سب قدریں فرضی اور عارضی ہیں(79)

اوپر کی مثالوں میں احتجاج کی لے اسی لیے حزن آلود بے یقینی کی ہمرکاب دکھائی دیتی ہے کہ نیا شاعر انسان کے پورے تہذیبی سفر کی حقیقت اور تجربے کو اپنی حقیقی صورت حال کے تناظر میں جب دیکھتا ہے تو ہر امید اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ پھر بھی وہ متحرک ہے اور وقت کے تسلسل کا رفیق۔ ناصر کاظمی کے اشعار میں مسلسل تحرک کا اظہار صرف الفاظ سے نہیں، بحر کے آہنگ اور اصوات کے تاثر سے بھی ہوا ہے۔ نئی صبح کی نمود کا خواب جو اشعار کی مجموعی فضا پر چھائی ہوئی افسردگی کے باعث محض خواب ہے، تعبیر کے امکانات سے عاری زندگی کی بچی کھچی حرارت کو برقرار رکھنے اور سفر کی مجبوری کے درد کو ہلکا کرنے کا بہانہ ہے۔ ان مثالوں میں مسائل کی نوعیتیں اجتماعی ہیں۔ سیاسی مطالبات اور احتجاج کی نوعیتیں بھی بالعموم اجتماعی ہی ہوتی ہیں۔ لیکن نئی شاعری کا معنی خیز پہلو یہ ہے کہ اس میں اجتماعی تجربے بھی ذاتی تاثر سے وابستگی کے باعث، نیز شاعر کے انفرادی تخلیقی رویّوں سے مطابقت کے باعث، ذاتی تجربے بن جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ تجربوں کے اظہار میں فنی شرائط کی اوّلیت کا احساس بھی ہر تجربے کو تخلیقی تجربہ بنا دیتا ہے اور اس کی سیاسی یا فکری حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔

سیاست سے قطع نظر، مذہب کی طرف بھی نئی شاعری میں احساس و اظہار کے اسی رویّے کی کارفرمائی ملتی ہے۔ مذہب سے نئے انسان کے روابط کی نوعیت اور ان کے اسباب کا جائزہ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں تفصیل سے لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ مذہب ہمارے دور میں محض ذہنی پسماندگی کی دلیل نہیں رہ گیا ہے۔ وہ ممالک جو ذہنی اور اقتصادی ترقی کی دوڑ میں اس وقت آگے دکھائی دیتے ہیں، ایک نئی مذہبیت کے میلان سے وابستگی کے معاملے میں بھی آگے ہیں۔ پھر یہ ہر فرد کا اور اس حیثیت سے فنکار یا شاعر کا بھی ذاتی معاملہ ہے۔ شاگال کی تصویروں میں اگر حکومت کی ہر تنبیہہ کے باوجود کلیسا کی علامتیں در آتی ہیں تو اس میں قصور شاگال کا ہے نہ مذہب کا۔ ہر لمحہ انسان زندگی میں ایسی کئی حسی کیفیتوں یا نفسیاتی تجربوں سے دوچار ہوتا رہتا ہے جن کی منطقی توجیہہ خود اس کے لیے دشوار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ نئی مذہبیت، مذہب کے رسمی تصور

سے مختلف ہے اور اس کے مقاصد سماجی یا اخلاقی یا تہذیبی انسلاکات کے باوجود، اجتماعی سطح پر بھی جذباتی اور نفسیاتی ہیں۔ یونگ نے جدید انسان کی پہچان یہ بتائی تھی کہ وہ تنہا ہے اور اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے۔ نئی مذہبیت بھی اسی شعور کے پردے سے نمودار ہوئی ہے۔ نئے انسان کا احساسِ تنہائی، احساسِ جرم، مقاصد کے جلال اور فکر کے شکوہ کے باوجود ایک مسلسل اور مستقل زوال کا احساس، لا حاصلی، بے سمتی اور تیرگی کا احساس، اپنے کمالات سے بیزاری اور بے دلی کا احساس، جنگ اور تباہی کا خوف، اقدار کی ہزیمت اور بے اثری کا احساس، عقل کی سرد مہری اور اجتماعی منصوبوں، ضرورتوں اور مسائل کے ہجوم میں انفرادیت کے زیاں اور اس کی گمشدگی کا احساس، عقائد کی بے حرمتی اور شکستہ پائی کا احساس، روح کی ناداری اور بے بضاعتی کا احساس، اور ان سب سے زیادہ تشکیک اور بے اعتمادی کے احساس کی شدت میں روز افزوں اضافہ اسے کسی نادیدہ دنیا میں سزا و جزا کے تصور کی طرف جانے نہیں دیتا۔ اس کے شعور کا مرکز و محور وہی دنیا ہے جس میں وہ زندہ ہے اور جسے برتنے پر وہ مجبور ہے۔ اسے اب اس تصور سے بھی کوئی دلچسپی نہیں رہ گئی کہ عظیم مقاصد کی تکمیل کے لیے کسی نادیدہ قوت نے کرۂ ارض پر اپنی نیابت کی ذمّے داریاں اسے سونپی ہیں۔ اقبالؔ ''تشکیک اور تفلسف کے ظلمات سے ہوتے ہوئے ایمان و یقین کے آبِ حیات تک'' پہنچے تھے۔(80) نیا انسان اپنے تجربوں کے ظلمات میں جن حقائق کا ادراک کرتا ہے ان سے ایمان و یقین کی کسی منزل کا سراغ نہیں ملتا۔ لیکن اس کی روح کی الجھن اور پریشاں نظری بالواسطہ طور پر اس کی تلاش کا اظہار کرتی ہے، ایسی تلاش جس کا مقصود کوئی غیبی سہارا یا ماورائی طاقت نہیں بلکہ خود اس کی اپنی ذات ہے۔ اس لیے نئی شاعری میں مذہب کی نفی اور ایک نئی مذہبیت کی جانب جذباتی اور نفسیاتی میلان بیک وقت دونوں کا عکس ملتا ہے۔ ایک نئے شاعر کے الفاظ ہیں:

> جدید تر شاعری تک پہنچتے پہنچتے ہمارا معاشرہ اجتماعی حیثیت سے اقبالؔ کی مابعد الطبیعیات سے پوری طرح کنارہ کش ہو چکا ہے۔ نظامِ اخلاق کے سارے بندھن جو میراجی کو شکستہ نظر آ رہے تھے، واقعی شکستہ ہو چکے ہیں۔ نئی معاشرتی حسن و خوبی کی وہ تمام اقدار جن کے لیے فیضؔ مطلق الحکم شیرازۂ اسباب کو توڑنے کے درپے تھا آج خود ٹوٹ چکی ہیں۔ راشدؔ ارضِ مشرق کی جس خواہشِ مرگ کا احساس کر رہا تھا آج سارے مشرق پر طاری ہو چکی ہے۔(81)

لیکن یہ مسئلہ صرف مشرق کا نہیں بلکہ عام انسانی مسئلہ ہے جس سے مشرق و مغرب یکساں طور پر دوچار ہیں۔ مغرب نے مشرق کو روحانی قائد سمجھ کر جن توقعات کے پیشِ نظر اس کی طرف قدم بڑھایا تھا، وہ خود اہلِ مشرق کا مسئلہ بن گئی ہیں اور تہذیب جدید کا سحر مشرق و مغرب کی حدِ فاصل کو مسلسل ختم کرنے کے درپے ہے۔ البتہ مغرب و مشرق

دونوں زندگی کے دو مختلف رویّوں کی علامت کے طور پر اب بھی اپنا انفرادی مفہوم رکھتے ہیں۔ اس لیے مشرق سے مراد زمین کا کوئی علاقہ نہیں بلکہ وہ تصوّرِ حیات و کائنات ہے جو پیغمبروں، صوفیوں بھگتوں اور اوتاروں کی وساطت سے دنیا پر روشن ہوا۔ اس تصور کے اخلاقی اور شرعی قیود کی پابندی کو مطمحِ نظر بنانے کے بجائے مغرب نے اس کے سرّی، جذباتی اور وجدانی پہلوؤں میں ایک مادّہ پرست معاشرے کی نجات کے راستے دریافت کیے، چنانچہ اسپنگلر، ہکسلے (آلڈوس) ایلیٹ، بریخت، آیونسکو، سب نے مشرق کو اسی زاویۂ نگاہ سے دیکھا۔ اس طرح نئی مذہبیت (جو مذہب میں یقین کے بغیر بھی قائم رہ سکتی ہے) فی الاصل عقلیت کی پیدا کردہ نا آسودگی اور صنعتی معاشرے کے روحانی اضطراب کی تسکین و تشفی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب میں چونکہ ہندو مت اور بدھ مت میں شریعت کا ڈھانچہ نسبتاً پوچ دار ہے، اس لیے نئی فکر کی کشش کا سامان بھی ان دو مذاہب کے فلسفوں میں وافر دکھائی دیا۔ مزید برآں، ہندو مت اور بدھ مت دونوں کی فکری روایت ایک فنی روایت سے بھی مربوط رہی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ہندوؤں اور بودھوں نے فنونِ لطیفہ کو عقیدہ یا عقیدے کو فن بنا دیا۔ ہندو دیو مالا اور زین بدھ مت نے عالمگیر پیمانے پر شاعروں، مصوروں اور سنگ تراشوں کو متاثر کیا، ہندستانی فلسفے، ہندستانی موسیقی اور فنی روایات کی مقبولیت اسی عالمگیر واقعے کا پتہ دیتی ہے۔ مہابھارت، گیتا، کرشن، بدھ، اجنتا ایلورا، کھجوراہو، کرشنا مسلک (Cult) یوگا اور ہندستانی درویشوں، قلندروں حتیٰ کہ نام نہاد سادھوؤں اور سنتوں سے مجنونانہ شغف، مغرب کی روحانی ناداری کے علاوہ صنعتی معاشرے کے ذہنی اور جذباتی عدمِ توازن کا بھی مظہر ہے۔ یہ ایک نئی مستقبلیت ہے جو حال کے اضطراب اور مستقبل کے اندیشوں کے باعث زمانی لحاظ سے ماضی کے رویّوں میں تہذیب کے سفر کی اگلی منزلوں اور سمتوں کا تعین کرنا چاہتی ہے۔ ہندو فکر اور روایات کی رنگارنگی، نیز ہندستانی دیو مالا کی کثیر الابعاد معنویت نے میراجی کی شاعری پر جو اثرات ڈالے تھے ان کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے، نئی مذہبیت، مذاہب کے باہمی اختلاف و امتیاز کو ختم کر کے ایک نئی روحانی قدر کی تشکیل پر منتج ہوئی ہے اور نیا انسان زندگی کی صرف اس سطح پر جو مادّی اور طبیعی ہے، اپنے روز و شب بسر کرنے پر قانع نہیں ہے۔ نئی شاعری میں واضح مذہبی استعاروں اور علامتوں کے باوجود بیشتر شعرا کے یہاں کسی مخصوص و معیّن عقیدے کے تسلّط کی جگہ ایک عام انسانی تجربے اور غیر مشروط مذہبیت کا احساس ملتا ہے۔ اور اس احساس کی تحریک موروثی روایت یا احکامِ خداوندی کی اطاعت کے جذبے کے بجائے وجود کی دہشت اور احساسِ گناہ کی طرف سے ہوتی ہے:

دریاؤں اور ندیوں کا بہاؤ بہت تیز اور سطح اونچی ہے۔
پانی کناروں سے اوپر اچھل جائے گا
بستیاں چھوڑ دو

اور اپنے گھروں، وادیوں اور پہاڑوں میں واپس چلے جاؤ۔
دیکھو میں ساحل سے دن رات کے فاصلے پر
سمندر کا قیدی ہوں
اپنے زمانے کی گمراہیوں کا ثمر ہوں
مگر اپنی قسمت کو پہچانتا ہوں

(عباس اطہر: مری ماں سے کہنا گواہی نہ دے)

میرا جی کی مذہبی فکر کے ضمن میں یہ بات کہی گئی تھی کہ موروثی عقیدے کی حیثیت سے میرا جی کبھی اسلام کے منکر نہیں ہوئے۔ لیکن ان کے طرز احساس میں ہندو فکر و فلسفہ اور دیو مالا سے وابستگی یا اس سے گہری جذباتی ہم آہنگی کے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ جیلانی کامران کا خیال ہے کہ ہندو فکر و فلسفہ سے نئے شاعروں کی دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ ''ان کے نزدیک آریائی یا کسی قدیم ہندستانی سرمائے سے موضوع اخذ کرنا برا نہیں ہے، اس لیے احمد ہمیش سنسکرت اور ہندی کے الفاظ کی مدد سے جو دنیا تخلیق کرتا ہے اس کی شکل و صورت ٹیگور کی دنیا سے ملتی جلتی ہے۔ اختر احسن اپنے فکر کے اظہار کے لیے پراچین دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرتا ہے۔(82) ان جملوں میں کچھ تو الفاظ کے غلط استعمال اور کچھ فکر کے عدم استدلال کی وجہ سے کئی تناقضات پیدا ہو گئے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری آریائی یا قدیم ہندستانی سرمائے سے ''موضوع اخذ'' نہیں کرتی۔ نئے شاعر کے مسائل اس کی اپنی زندگی سے منسلک ہیں۔ اس کے علاوہ موضوع کے ''ماخذ'' کے سلسلے میں بھی اچھائی یا برائی کا سوال اس وقت پیدا ہوتا ہے جب شاعر خود کو ہادی یا اخلاقی مصلح فرض کر لے۔ نیا تخلیقی ذہن اس طرز فکر سے لاتعلق ہے۔ پھر دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرنے، اور دیو مالائی علامتوں کے استعمال میں، ایک باریک لیکن اہم فرق ہے۔ نیا شاعر ہر علامت کو، وہ مذہبی ہو یا سماجی یا سائنسی یا دیو مالائی، اپنے ذاتی تجربوں کے تخلیقی اظہار کی خاطر کام میں لاتا ہے اور دیو مالا کو علامت ہی سمجھتا ہے، واقعہ نہیں۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی:

یہ سچ ہے کہ ہاتھوں میں ترسول تھامے
براگی تمہیں تھے۔
کھلے آسماں کو تمہیں تک رہے تھے۔
ہزاروں برس تک تمہیں دیو دوتوں نے کچھ نہ دیا۔
اس جزیرے سے تم لوٹ آئے
اس دم پرانے

سمندر کے کونے میں مونگے چٹانیں بتاتے ہوئے تھک گئے تھے
انھیں مچھلیاں کھا گئی تھیں
انیکیوں بنوں، اپونوں سے گزرتی ہوئی دوڑتی سنسناہٹ انھیں ڈھونڈنے جارہی تھی
(احمد ہمیش: پرچھائیں کا سفر)

تمام عمر رہا ہوں میں جسم میں محصور
تمام عمر کٹی ہے مری سزا کی طرح

(کمار پاشی)

ہوا کے رنگ میں دنیا پہ آشکار ہوا
میں قید جسم سے نکلا تو بے کنار ہوا (کمار پاشی)

یہ بوڑھی کمزور ہوائیں
اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہیں
پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ بیتی باتیں
اور کہتی ہیں:
تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
ساری پرتھوی ساتوں ساگر
لانگھ گئے تھے

(کمار پاشی: بوڑھی کہانی)

نہ راستوں کا تعین نہ منزلوں کا پتہ
فلک فلک ہے سیاہی، زمیں زمیں کہرا
نہ رنگ رنگ مناظر نہ موسموں کی خبر
خلا میں گونج رہا ہے ہواؤں کا نوحہ
نہ آرزو نہ تمنا نہ کوئی خواہشِ دل
نہ انتظار کسی کا نہ اعتبار اپنا
نگل گیا ہے سبھی کچھ سیاہیوں کا بھنور

کہ کھا گیا ہے سبھی کو شراپ روحوں کا

(کمار پاشی: نامراد نسل کا نوحہ)

ہم بھی آئے تھے کبھی شہروں کی کچ کچ سے نکل کر
ہم بھی سب اندر سے تنہا تھے جزیرے تھے دکھی تھے جیسے تم ہو
بے در و دیوار بے چھت اور بے پردہ مکاں کی وسعتوں میں
شوق کا کاسہ لیے ہم بھی چلے آئے تھے صدیوں قبل
پتھروں کے ان شریروں کی ہمیں تھے آتما
یہ گپھائیں...... یہ بدن...... ہم نے تراشے تھے چٹانوں سے خود اپنے واسطے
لوٹ جانے کے لیے آئے نہ تھے۔ (عمیق حنفی: باگھ کی گپھائیں)

ان اقتباسات میں نئے انسان کے زندہ تجربوں اور اس کی صورت حالات کا احاطہ ایسی علامتوں اور استعاروں کی مدد سے کیا گیا ہے جو ایک واضح مذہبی اور مابعد الطبعیاتی آہنگ رکھتے ہیں، ہاتھوں میں ترسول تھامے ہوئے براگی، ڈیڑھ قدم میں ساری پرتھوی اور ساتوں ساگر لانگھ جانے والے انسان، روحوں کا شراپ، پتھر کے بدن میں محصور آتما، اظہار کے یہ تمام سانچے ہندستانی فکر و فلسفہ اور مذہبی صحائف کی صوتی، لسانی اور حسی فضا سے قریب ہیں اور معاصر عہد کے بے عقیدہ انسان کی نفسیاتی اور روحانی الجھنوں نیز اس کی جذباتی ضرورتوں کا (جو مساوی طور پر جسم اور روح کی آسودگی کی تلاش سے عبارت ہیں) احساس دلاتے ہیں۔

نیا شاعر ان علائم کو کسی جذباتی اشتہاد کے ذریعے واقعات کے طور پر قبول نہیں کرتا بلکہ انھیں اپنے حالات و کوائف سے مربوط کر کے ان کے فنکارانہ اظہار و انکشاف کا وسیلہ بناتا ہے اور انھیں شاعری کے ایک اوزار کی شکل میں استعمال کرتا ہے۔ ان مصرعوں میں پشیمانی کی وہ لہر صاف دکھائی دیتی ہے جو خوش عقیدگی کے علاوہ مادّی کمالات اور تعقل پر اعتماد کی شکست سے پیدا ہوئی ہے، کرشن نے ارجن سے کہا تھا:

> میں پانیوں کا جوہر ہوں...... سورج اور چندرما کی چمک ہوں ویدوں میں "اوم" ہوں...... وہ لفظ جو خدا ہے...... یہ میں ہی ہوں جس کی گونج ایتھر میں ہے...... جس کی شکتی انسان میں ہے...... میں زمین کی پاکیزہ مہک ہوں...... آگ کی روشنی ہوں...... ساری زندگیوں کی زندگی ہوں...... دھرماتماؤں کی سادگی ہوں...... مجھے وہ بیج سمجھنا جس سے وجود کے سارے انکھوے پھوٹتے ہیں...... (83)

ان لفظوں میں ایک ایسی ذات کی تصویر ابھرتی ہے جو ساری کائنات پر محیط ہے۔ جو کائنات کا جوہر بھی ہے اور تخلیق کا ازلی اور ابدی سرچشمہ بھی۔ (ہر اک منظر ہر اک عالم میں ہوں میں رمرے منظر میں ہر عالم چھپا ہے۔ کمارؔ پاشی) انسان کی تخلیق کے مقاصد اور مناصب پر ہر پیغمبر، اوتار، رشی اور سالک نے کم و بیش اس سے ملتی جلتی باتیں کہی ہیں۔ یہ طرزِ کلام ایک طرف صوفیا کے ملفوظات کی یاد دلاتا ہے تو دوسری طرف ویدانتی فلسفیوں کے فرمودات کا۔ نئی مذہبیت وجود کی مرکزیت کے عقیدے سے انکار نہیں کرتی کہ فرد کے حقیقی تجربوں کا پہلا اور آخری حوالہ اس کا وجود ہی ہے۔ لیکن اپنے مناصب اور اعمال کے باہمی تصادمات کا المیہ نئے انسان کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ

عذابِ مرگ میں نہ تھا کسی سراب میں نہ تھا
لکھا گیا تھا میں: مگر کسی بھی باب میں نہ تھا
پڑھا گیا تھا میں: مگر کسی کتاب میں نہ تھا
جو آگ گردشوں میں تھی
جو زندگی تہوں میں تھی
جو تیرگی صفوں میں تھی
وہ میرے دائروں میں تھی
وہ مجھ میں تھی

(کمارؔ پاشی: خواب تماشہ)

قلم اٹھا لیے گئے
صحیفے خشک کر دیے گئے
سفیدیوں میں تم
سیاہیوں کے اب نشان
ڈھونڈتے رہو
ورق ورق بیان ڈھونڈتے رہو

(عادلؔ منصوری: قلم اٹھا لیے گئے)

یعنی روشنی کے وہ سوتے اب خشک ہو چکے ہیں جن سے ذہن منور اور قلوب آسودہ و شادکام تھے۔ عمیقؔ حنفی کی نظم سند باد اور کمارؔ پاشی کی نظم ''گندے دنوں کا قصہ'' تیرگی کے اسی مرکز کے گرد گھومتی ہے جس نے نئے انسان کو روشنی کی ایک تاریک علامت بنا دیا ہے۔ یہ نظمیں ایک نئے عقیدے کی جستجو کا اظہار ہیں تبلیغ نہیں، نئی مذہبیت کا یہ پہلو

تمام مذاہب اور عقائد کو ایک کلی عقیدے کی حیثیت دے دیتا ہے۔ یہ ایک نوع کی دینی وجودیت ہے لیکن کرتے گار، یاپاسپرس یا مارسل کے برعکس اس کا اختتام کسی طے شدہ اور حتمی نظام شرع پر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کے یہاں وجود کی مرکزیت کا احساس سرفروشی یا تفوق کا تاثر نہیں پیدا کرتا بلکہ ایک المیاتی اور طنزیہ کیفیت سے مملو نظر آتا ہے۔

وحید اختر کی طویل نظم 'شہر ہوس کی شہید صدائیں' کے ایک باب کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ

حسین دشت بلا میں تنہا کھڑے رہیں گے
صدائے حق پتھروں سے سر پھوڑتی رہے گی

حق وصداقت کی ہزیمت کا یہ احساس نئے انسان کی نظروں میں اس حقیقت کے ثبات میں یقین کو متزلزل کر دیتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک نئے یقین کی جستجو سے گزرتا ہوا اُن تجربوں تک بھی جاتا ہے جو ماضی کے انسانوں پر عقیدہ و مذہب اور دیو مالا یا اساطیر کے حوالوں سے روشن ہوئے تھے۔ البتہ اس ضمن میں یہ فرق بنیادی ہے کہ ماضی کا انسان فرائڈ کے خواہشاتی تفکر یا یونگ کے اجتماعی لاشعور کی فعلیت کے نتیجے میں جن سرّی یا مابعد الطبیعاتی تجربوں سے دوچار ہوتا تھا وہ اس کے احساس اور جذبے کی تائید کے باعث اس تجربے میں شامل ہر تصویر کو زندہ و موجود پیکر بنا دیتے تھے۔ اور وہ ان پیکروں کے درمیان خود کو کبھی مسرور و محفوظ سمجھتا تھا اور کبھی معتوب و مقہور۔ اس کے سکھ اور دکھ کے سارے اسباب کی باگ ڈور دیوتاؤں اور ان دیکھی طاقتوں کے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ اس لیے ہر تجربے کو وہ اس کی علت اور دلیل سے الگ کر کے ایک مقدر کے طور پر قبول کر لیتا تھا سرکشی یا احتجاج یا تشکیک یا انکار کے کسی شائبے کے بغیر۔ وہ عمل کی ہر ناکامی کا جواز و جواب مذہب میں ڈھونڈھ نکالتا تھا (سماجی نظریات اس قوت سے محروم ہیں)۔ اس کے برعکس نئی مذہبیت تشکیک اور نفی کے ملبے سے نمودار ہوئی ہے۔ حقیقت کے ایک یا دوسرے متعین زاویے پر ایمانِ کامل نے عقیدے کو ایک خود کار طریقے سے جارحیت پیشہ بنا دیا تھا، چنانچہ حق کے نام پر انسان نے قتل و خونریزی کا جو بازار گرم کیا اس کی تفصیلات تاریخ کے ہزارہا صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ نئی مذہبیت جارحیت کے اس عنصر سے یکسر خالی ہے اور مسائل کی ایک ڈور میں بندھے ہوئے مختلف النسل اور مختلف العقیدہ افراد کو ذہنی اور جذباتی طور پر بھی ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے شعرا میں مسلمانوں نے بھی غیر اسلامی عقائد، اصطلاحات اور دیو مالائی علامات کے حوالے سے اپنی مذہبیت کا نقشِ پیکر تراشا۔ میراجی نے ہندو دیو مالا میں اپنے طرزِ احساس کی جڑیں تلاش کیں اور نئے لکھنے والوں میں یہ شعور عام ہوتا گیا کہ نہ تو خون (نسل) مکمل حقیقت ہے نہ ذاتی عقیدہ۔ نئے ادب میں پرانی کہانیوں کے عکس و آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا تھا کہ:

اصل میں ہماری ذات کئی دیو مالاؤں کا سنگم ہے۔ قصص و روایات کے مختلف سلسلے
یہاں آکر ملتے ہیں۔ کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ سلسلے مذہبی عقائد
کے دیس دیس سفر کے واسطے سے(84)

یہاں یہ اضافہ بھی ضروری ہے کہ اس ذخیرۂ احساس میں علوم انسانی اور سماجی کی وساطت سے وہ دیومالائیں بھی شامل ہوگئی ہیں جنھیں نسلی، مذہبی، فکری اور تہذیبی، ہر لحاظ سے مختلف نظر آنے والی قوموں نے تخلیق کیا تھا۔ چنانچہ ایلیٹ کے یہاں کرشن نئے انسان کے مسئلے کا ترجمان بن جاتا ہے اور عمیق حنفی ای۔ یو۔ زیکس اور آرمس کے حوالوں سے اپنی ذات اور زمانے کا خاکہ تیار کرتے ہیں (سند باد) یعنی مسئلہ عقیدے کی تلاش کا ہے، اپنے معینہ عقیدے کے استحکام اور احیا کا نہیں، اور اس تلاش کی ضرورت کا احساس نئے انسان میں اس لیے پیدا ہوا کہ آسودگی کے مادی اور عقلی وسائل اسے جذباتی اور نفسیاتی سطح پر مطمئن نہیں کر سکے۔ زین غزلوں کی فکری تعبیر کرتے ہوئے اختر احسن نے لکھا تھا:

.........میری زین غزلوں کی فضا تین ملکوں کی بھلی یا بری ادبی اور مذہبی روایت سے مکتسب ہے۔ میری اپنی دھرتی ان میں سب سے پہلے ہے۔ اس کے بعد چین اور جاپان آتے ہیں۔ ان تینوں فضاؤں میں ایک اور چوتھی فضا بھی شامل کرنا چاہیں تو پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب کی ادبی فضا بھی ان میں شامل کر لیجیے۔ اس چار دیواری کے ذریعے میری زین غزلوں کا مکمل نقشہ قاری کے ذہن میں پوری طرح اتر سکتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ ان چاروں ملکوں کے دکھ کی وحدت کو اپنی ذات کی وحدت میں منعکس دیکھ سکے اور ان کے دکھ کو اپنا دکھ کہے اور فاصلے کی دوری کو دل کی دوری نہ سمجھے۔(85)

مطلب یہ ہوا کہ جغرافیائی یا مادّی یا مذہبی فاصلوں کے باوجود تجربے کی مماثلتوں نے دکھ کی وحدت کا ایک نیا احساس عام کیا ہے اور یہی وحدت مذاہب سے ''ایک مذہب'' کا تصور وابستہ کرتی ہے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی شاعری سے پہلے حتٰی کہ متقدمین تک کی شاعری میں جو مذہبی علامتیں یا مذہبی عقائد و حکایات کا جو پرتو ملتا ہے، کیا اس کی ایسی تعبیریں ممکن نہیں جو انھیں کسی ایک قوم یا قبیلے کے بجائے مختلف العقیدہ افراد کے تجربات کا مرکز بنا دیں۔ ظاہر ہے کہ مذاہب کی آفاق گیر معنویت کے پیش نظر اس سوال کا جواب اثبات میں ہی دیا جائے گا۔ جنت اور جہنم، فرشتے اور شیطان یا بدھ، کرشن، عیسیٰؑ اور محمدؐ یا مہابھارت اور کربلا سے وابستہ روایات، واقعات اور معتقدات کا فکری تناظر مختلف العقیدہ افراد کے لیے یکساں معنویت کا حامل ہو سکتا ہے۔ حالی کے یہاں اسلامی

تاریخ کے حوالے یا انیس کے یہاں واقعات کربلا کے بیان سے ایک عام سماجی مفہوم بھی اخذ کیا جاسکتا ہے، جس کا اطلاق نیکی اور بدی کے تصادم کے مسئلے سے دوچار کسی بھی قوم کے حالات وکوائف پر ممکن ہے۔ لیکن اس سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ پرانے شعرا کے یہاں عقیدے کے ثبات ودوام کا تصور مجروح نہیں ہوا تھا۔ ان کے سینے اللہ اور اس کے برگزیدہ صفات بندوں کے عشق کی حرارت سے معمور تھے، یا بقول انتظار حسین، ''انیس...... صحرائے کربلا میں کھڑے تھے مگر ان کے سینے کے اندر بہتی ہوئی نہر فرات خشک نہیں ہوئی تھی'' (86) اقبال نے بھی نعرۂ اللہ ہو، کی گونج اپنے رگ وپے میں ہمیشہ محسوس کی اور اپنے عہد کی بے سروسامانی کے پیش نظر اس گونج کا احساس دوسروں کو بھی دلانا چاہا۔ (نعرۂ اللہ ہو، میری رگ وپے میں ہے۔) یعنی ان کی تمام کوششیں ایک اجتماعی بحران کے حل کی کوششیں تھیں۔ یہ اپنے انفرادی وجود کی دہشت اور بحران کا اظہار نہیں تھا۔ اس لیے ان کی شاعری کا لب ولہجہ اور سمت وسفر بالعموم مخاطب کی موجودگی کا تاثر پیدا کرتا ہے اور ان کی شاعری کو پیغمبری کا جز دبنا تا ہے، ایسی پیغمبری جو ایک معینہ دستورالعمل یا کتاب حیات کے تمام اوراق اپنے ساتھ رکھتی ہے اور اسی لیے صبر سرشت ہے۔

نئی شاعری میں مذہبی استعارے، علامتیں یا مفاہیم صرف تجربے کا انکشاف کرتے ہیں، اس کے حل کا نہیں۔ چنانچہ نیا شاعر اپنے لسانی اور فنی پیکر کا مواد ہر اس مقام سے یکجا کرتا ہے جہاں تک اس کے شعور وصلاحیت کی رسائی ہو سکے، اور اس سلسلے میں یہ خیال اسے کبھی پریشان نہیں کرتا کہ اپنی انفرادی دینی روایت کے باہر اگر اس نے دوسری روایات کی طرف قدم بڑھایا تو اس کے ذاتی عقیدے کی حرمت پر حرف آئے گا۔ اختر احسن نے جب پہلے پہل اپنی زین غزلیں شائع کیں اور ان کی پیروڈی کے طور پر ظفر اقبال نے ''عین غین غزلیں'' اور ایک گمنام شاعر (ایوب صابر) نے ''بین بین غزلیں'' کہیں (نصرت لاہور جولائی 1963ء) تو غالباً ناواقفیت کی بنا پر کسی نے ان غزلوں کے علائم کی معنویت کو نہ سمجھا اور نہ ہی زین بدھ مت سے وابستگی کے اس میلان پر نظر ڈالی جو بین الاقوامی سطح پر نئی حسیت یا ادبی جدیدیت کو متاثر کر رہا تھا۔ پھر ترقی پسند تحریک کی شریعت میں ماضی کے حوالے سے نئے مسائل کے بارے میں سوچنا بھی گناہ یا قدامت زدگی کے مترادف تھا۔ اس لیے یہ اشعار:

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ
جتنا بھی ہو مال مست رہنا
لو ہم نے بھی رنگ کو تیاگا
بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا
بھرتا نہیں پیٹ جس خلا کا
اعلیٰ ہے نام اس خدا کا

اوّل اوّل بہت تھے اپنے
آخر آخر ہو غیر بدھ جی
نروان کی آخری حدوں میں
پھیلائے ہوئے ہو پیر بدھ جی
بس تم ہو ہمارے ایک دشمن
اک تم سے رکھیں گے بیر بدھ جی

جب زندگی موت ہو سراسر
پھر موت کو کیسے کاٹیے گا
ہم شخصیت پرست ہوں ممکن نہیں ہے یہ
بدھ جی جو ہم سے پوچھیے اوتار بھی نہیں

ذرّے ذرّے میں بدھ چھپا ہے
ڈالوں پاتوں میں کچھ نہیں ہے
دکھ سکھ کی سیج پر رشی ہے
کلیوں کانٹوں میں کچھ نہیں ہے

شاید صرف تجربہ پسندی کے عدم توازن سے تعبیر کیے گئے اور ان حلقوں میں جو اردو شعر وادب کو مسلمانوں کی دینی روایت کا تابع دیکھنا چاہتے تھے، غیر اسلامی علائم کے استعمال کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا۔ جیلانی کامران نے اس بات پر ناخوشی کا اظہار کیا کہ ''غیر اسلامی طرزِ اظہار'' فی الاصل طرزِ فکر کی غیر اسلامیت کا نتیجہ ہے اور ''جدید کا تصور رنجمی، اسلامی روایات کی نفی سے پیدا ہوتا ہے اور ہر وہ شے نئی ہے جس میں مسلمانوں کی تاریخی روایت سے علیحدگی دکھائی دے'' (87) خود اختر احسن کے الفاظ میں اس اعتراض کا جواب یوں ہے کہ ''نئے شاعر کو زمان ومکاں کی ضخیم کتاب کے کسی ایک خاص صفحے سے کوئی شغف نہیں۔ اگر روایت کو ماننا ہے تو اس کے سب سلسلے مانیے، ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا ہی دھرا رہنے دیجیے۔ اشیا کے درمیان انسان کے تعلق خاص کی اہمیت پر یقین رکھنے کے باوجود میں انسان کو اس کائنات میں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔'' (88) ان الفاظ سے بظاہر یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اختر احسن کی فکر کا بنیادی پتھر ذات کی نفی ہے، جو موجودات ومظاہر کے درمیان انسان کی بے بسی اور تنہائی

کے احساس سے وابستہ ہے۔ کیونکہ آج سے زیادہ فرد کو کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ فطرت کے ہر ریزہ و رنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ مگر اس احساس بیگانگی (Alienation) نے ایک طرف تشدد، جنسی بے راہ روی، منشیات کے بے محابا استعمال کے لیے فضا تیار کی ہے تو دوسری طرف ایک نیم مذہبی میلان کو بھی فروغ دیا ہے۔ (نیم مذہبی اس لیے کہ یہ میلان جذباتی سطح پر مادیت سے بیزاری اور مابعدالطبیعیات سے شیفتگی کے باوجود مذہب کے عملی اور شرعی تقاضوں سے روگرداں ہے۔) مسئلہ وہی ہے جو مذاہب نے انسان پر روشن کیا تھا، یعنی اپنی شناخت کو قائم رکھنا اور اپنے معنی کی تلاش۔ زین بدھ مت کے مطابق وہ لمحہ جو نورِ حق یا آگہی سے عبارت ہے کائنات میں انسان کی گم ہوتی ہوئی ذات کی بازیافت کا لمحہ ہے۔ چنانچہ اختر احسن نے اس سوال سے بے نیاز ہو کر کہ آگہی کا یہ لمحہ (Satori) ایک غیر اسلامی طرزِ احساس کا عطیہ ہے، اپنے تجربے کے اظہار کے لیے اسی کو وسیلہ بنایا۔ ان کی زین غزلوں کا مرکزی تصور "میں" کی تلاش اور اس کے تجربات ہیں۔ یہی "میں" "اُتم" انسان یعنی بدھ ہے اور بذاتہٖ سب سے بڑا دکھ بھی اور سکھ بھی۔ خدا بھی اس "میں" کے بہت سے دکھوں میں سے ایک دکھ ہے۔ مشہود مظاہر اس "میں" کی صفات ہیں جن کے جنگل میں انسان اس "میں" کی تلاش کے پیچھے مارا مارا پھرتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنی تلاش میں کامیاب ہوتا ہے تو اس پر یہ بھید کھلتے ہیں کہ "میں" فی الحقیقت صرف خلا ہے۔ چنانچہ اختر احسن ہی کے الفاظ میں:

> جب تک انسان میں کچھ "ہے" وہ نامکمل ہے۔ بھگتی کے اس نئے طریقے کے ذریعے ہر چیز کی اخلاقی نفی خلا کو مضبوط کرتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ آخر میں اس خلا کی بھی نفی وہ حالتِ نفس ہے جس سے آخری بچی بھگتی پیدا ہوتی ہے اور انسان کے انا کو امٹ استقلال میسر آتا ہے۔(89)

اور اسی لیے آخر آخر میں، بدھ جی یعنی اُتم انسان یا خالص "میں" کی دریافت کے بعد، اس "میں" کی نفی یا اس حقیقت کا ادراک بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ "معنی" ایک قسم کی لایعنیت ہے۔ اس طرح اپنی ذات کی مکمل لاشیئیت کا احساس فرد کو دکھ اور سکھ کے ہر تجربے سے لاتعلق کر دیتا ہے اور وہ سوچتا ہے کہ اگر تمام مظاہر بے معنی ہیں تو اپنی ذات بھی بے معنی ہے۔ ایسی صورت میں دکھ اور سکھ کی تفریق بھی ختم ہو جاتی ہے اور یہ ضرورت نہیں رہ جاتی کہ فرد زندگی اور موت کی سرحدوں کے درمیان لایعنی اشیا کے ہجوم میں ان سے کوئی رشتہ قائم کرنے کی سعی کرے۔

سوزوکی نے زین طریقِ حیات (Living by Zen) میں زندگی کا تصور ان الفاظ میں پیش کیا تھا کہ

> میں "میں" ہوں، اس لیے میں "میں"
> نہیں ہوں۔ میں "میں" نہیں ہوں، اس

لیے میں ''میں'' ہوں۔

علم جہل ہے اور جہل علم ہے۔

واحد کثیر ہے اور کثیر واحد(90)

اس سلسلے میں سوز وکی نے یہ معنی خیز جملہ بھی لکھا تھا کہ ''بدھ اُنچاس برسوں تک تبلیغ کرتا رہا مگر اس کی چوڑی زبان کو ایک بار بھی جنبش نہیں ہوئی۔'' ہے میں نہیں، یا حرکت میں سکون یا شور میں سناٹے، کی یہ دریافت معاشرے میں جذباتی لاتعلقی کی اذیت سے دوچار اجنبی فرد کے احساسِ بیگانگی کو زائل کرنے کی ایک فلسفیانہ کوشش ہے۔ اختر احسن کا خیال ہے کہ اس طرح مکمل فنا کا احساس ایک مثبت قدر بن جاتا ہے۔

خلیل الرحمن اعظمی کی نظم ''میں گوتم نہیں ہوں'' کے یہ مصرعے:

میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں

جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

اور دور تک

بس خلا ہی خلا ہے

کم وبیش اسی حسی تجربے کے غماز ہیں جن سے بظاہر نفی ذات کا تاثر ابھرتا ہے۔ مگر اس لحاظ سے یہ تاثر مثبت بن جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ وجود کی تمام دشمنیں ختم ہو جاتی ہیں اور وسیع و بسیط خلا میں خلا (میں) کی موجودگی بیرونی خلا (معاشرے) کی اہمیت کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ کامیو نے ''باغی'' کے ابتدائیہ میں جرائم کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایک وہ جو جذبے سے پیدا ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جن کا مخزن منطق اور دلیل ہے۔ زین طرز فکر ان دونوں کی گرفت سے نجات دلاتا ہے کیونکہ منطق اور دلیل کی اطاعت انسان کو گوتم بدھ کے الفاظ میں ''اُس گلہ بان کی حیثیت دے دے گی جو دوسروں کے مویشی چرا رہا ہو'' یعنی وہ اپنی ذات سے الگ ہو جائے گا۔ اور جذبات کی محکومی کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان دکھ اور سکھ کے تانے بانے میں خود کو ہمیشہ الجھا ہوا محسوس کرے، اور وہ جو ان جذبات کا مرکز ہو اس سے تعلق کا بار ہمیشہ اٹھائے پھرے۔ لیکن شعور اور جذبے سے رہائی کا وہ موڑ، جہاں نہ ذات کا احساس باقی رہ جائے نہ غیر ذات کا، روشنی وآگہی کا بلند ترین مقام (Satori) ہے۔

نئی شاعری میں زین طرز فکر کی مثالیں بہت کمیاب ہیں لیکن نئی مذہبیت کا خاکہ اس پہلو پر توجہ دیے بغیر ادھورا رہ جائے گا۔ اور جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ کوئی معین نظام فکر نہیں ہے اس

لیےاس کے حدود میں بیک وقت ایسے عناصر شامل نظر آتے ہیں جنھیں کسی ایک اصطلاح میں سمیٹنا مشکل ہے۔ البتہ ان کے ربط کی بنیاد وہ مسائل فراہم کرتے ہیں جن سے ہر نیا شاعر خود کو دوچار پاتا ہے یا جنھیں معاشرتی کُل کے ایک ناگزیر جزو کی شکل میں دیکھنا زندگی اور ذات کی کلیت کے اثبات کی خاطر ضروری خیال کرتا ہے۔ معاملہ طرزِ احساس کا ہو یا اظہار کا، ذاتی تجربے سے وفاداری، ذاتی رضامندی اور اُس تجربے سے ہم آہنگ اسلوب کے انتخاب میں اپنی تخلیقی آزادی کو بروئے کار لانا اس کے نزدیک نئی حسیت اور شعریات کا پہلا اصول ہے۔ زیؔن طرزِ احساس اور صیغۂ اظہار کا سرا بھی اسی اصول سے جڑا ہوا ہے۔

1947ء میں تقسیم اور فسادات کے ساتھ جو موجِ خوں ہمارے سروں سے گزری تھی، اس نے پاکستان کے شعرا کو ایک ایسے مسئلے سے دوچار کیا جس کی نوعیت ان کے ہندستانی معاصرین سے جداگانہ تھی۔ وہ ادیب جو پاکستان سے ہجرت کر کے ہندستان آئے، انھیں تہذیبی بحران کے اُس تجربے سے دوچار نہیں ہونا پڑا جس کا شکار ہندستان سے پاکستان جانے والے یا وہاں پہلے سے رہنے والے ادیب ہوئے، پاکستان کی غزلیہ شاعری میں میؔر کی بازیافت (یا ناصؔر کاظمی کے الفاظ میں میؔر کے شب چراغ سے روشنی پانے) کا سلسلہ اسی سانحے کے بعد شروع ہوا۔ دلّی کی بربادی کے بعد پورب کے ساکنوں کے درمیان میؔر نے جلاوطنی کے احساس کی جو اذیّت محسوس کی تھی، اس کا عکس پاکستان کے بعض شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ ناصؔر کاظمی کے دو شعر ہیں:

آج غربت میں بہت یاد آیا
اے وطن تیرا صنم خانۂ گل

چلے تو ہیں جرسِ گل کا آسرا لے کر
نہ جانے اب کہاں نکلے گا صبح کا تارا

تہذیب کے بحران کا مسئلہ، ثقافتی جڑوں کی تلاش، روایت کی تجدید و تشکیلِ نو...... غرضے کہ یہ تمام سوالات جس شد و مد کے ساتھ پاکستان کے شاعروں اور ادیبوں نے اٹھائے اس کی مثال ہندستان میں نہیں ملتی۔ یہ بھی تاریخ کی ستم ظریفی تھی کہ تقسیم کے بعد آریائی تہذیب کے قدیم ترین مراکز ہڑپا اور موئن جوداڑو پاکستان کے حصے میں آئے اور پاکستان جس کی سیاست کا اصل الاصول مذہبی علیحدگی پسندی تھا، سیاسی سطح پر اس حقیقت کو قبول نہیں کر سکا کہ تہذیب اور مذہب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ لرکانہ اور مونٹ گمری کے یہ کھنڈر عقیدے کا نشان نہیں بلکہ تہذیبی سفر کے نقوش ہیں اور برصغیر ہند و پاک (یا پاکستانی دوستوں کے الفاظ میں ''پاک و ہند'') نے جو تہذیبی روایت مرتب کی اس کا آغاز انھی سے ہوتا ہے۔ ٹوائن بی کا خیال تھا کہ ہندستان کی روح کو سمجھنے کے لیے بیل گاڑی میں ہندستان کے دیہی علاقوں کا سفر ناگزیر ہے۔ وزیر آغا نے ناصؔر شہزاد کے مجموعے (چاندنی کی پتیاں) کا تعارف

یوں کرایا کہ ٹواش بی اگران اوراق سے گزر جاتا تو وہ روح پوری طرح اس کے سامنے آجاتی۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ ناصر شہزاد یا ان کی طرح ہندی الفاظ، ہندی محاوروں، ہندی اصطلاحات اور ہندو دیو مالا کے حوالوں سے اپنی انجمنِ سخن آراستہ کرنے والے شعرا کی فنی بساط کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ 1947ء کے بعد پاکستانی شاعروں اور ادیبوں کے ایک حلقے میں جذباتی اضمحلال کے ساتھ ساتھ فکری علیحدگی پسندی کی ایک لہر بھی ابھری، جس کا حقیقی سبب پرانے ثقافتی اثاثے سے محرومی کی کوفت تھی۔(91) محرومی کے اس احساس سے پیچھا چھڑانے کے لیے پاکستانی ادیبوں کے ایک حلقے سے اسلامی ادب کی آواز بلند ہوئی (فراق۔ محمد حسن عسکری۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی وغیرہ کے سوال و جواب پر مشتمل یہ بحث نقوش لاہور 1953ء کے شماروں میں دیکھی جا سکتی ہے)۔ مگر جیسا کہ فراق نے اسلامی ادب پر اپنے مضمون کے سلسلے میں چند اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے لکھا تھا: ''ادب میں سیاست، اقتصادیات، سائنس اور دیگر علوم کا نچوڑ آ سکتا ہے (اور) زندگی میں محض حال و قال نہیں بلکہ حیرت پیدا کر دینے والے ادب میں تمام علوم اور شاندار عملی نظریوں کا نچوڑ آنا ضروری ہے۔ لیکن یہ علوم اور نظریے اسلامی نہیں ہو سکتے۔''(92) اس بیّن حقیقت کے باوجود نئے شعرا کے یہاں ہندستانی فلسفہ اور دیو مالا یا ''غیر اسلامی'' عقائد کے اثرات کا احتساب ہوتا رہا اور جیلانی کامران نے پاکستان کے نئے شعرا کی اس روش کو غلط ٹھہرایا کہ ان کی بستی:

> ایک ایسی بستی ہے جہاں سے شہروں کی وہ لمبی قطار دکھائی نہیں دیتی جو اشبیلیہ، قاہرہ، دمشق، بغداد، شیراز، دہلی، حیدرآباد، لاہور، سری نگر، پشاور اور ملتان تک پھیلی ہوئی ہے۔ نئے لکھنے والوں کے منظرنامے پر اقبال نظر نہیں آتا۔ آنکھ میراجی ہی کو دیکھتی ہے۔ تقسیمِ ملک کا زمانہ نظر آتا ہے مگر تحریکِ خلافت، جنگِ بلقان اور مسدسِ حالی کا زمانہ دکھائی نہیں دیتا۔ نئے لکھنے والے شخصی یادداشت کا ذکر کرتے ہیں۔ تاریخی اور عمرانی یادداشت سے ان کا تعلق ٹوٹا ہوا نظر آتا ہے۔''(93)

یعنی نئے شعرا کی مذہبی فکر کو جیلانی کامران اسلامی تاریخ سے مربوط کر کے پاکستان کی سیاست سے ہم آہنگ دیکھنے کے متمنی تھے۔ وہ شاعری سے اس رول کا مطالبہ کر رہے تھے کہ جس کی خاطر بعض رہنماؤں نے مذہب کو سیاست کا آلۂ کار بنانے کی کوشش کی تھی۔ ناصر کاظمی نے بھی اس فرض کا احساس عام کرنا چاہا کہ ادیب کو ''اس خون اور مٹی کا احساس ہونا چاہیے جس سے اس کی ذہنیت کا خمیر اٹھا ہے۔ اس کا کوئی دین و مذہب ہونا چاہیے''(94) ظاہر ہے کہ دین و مذہب سے ان کی مراد صرف اسلام تھا اور خون اور مٹی کے احساس کا مطلب اسلامی طرزِ احساس اور روایات کا پاس۔ انتظار حسین کو بھی یہی شکایت ہوئی کہ ''ادبی روایت سے بغاوت کا مطلب اپنی زمین، اپنے

خون اور اپنے اجتماعی عقیدے سے بیگانگی سمجھا گیا۔'' (95) (گرچہ انہی کے ان الفاظ سے اس شکایت کی تردید بھی ہوتی ہے کہ ''مجھ ایسا ناخلف آریائی بات بے بات کربلا کی بات کرتا ہے۔'' اور ''اس زمانے کے لکھنے والے کا مسئلہ اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کا ہے۔'') نئی شاعری میں ہندستانی اور یونانی دیومالا سے دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے جیلانی کامران نے ان امور کی طرف بھی توجہ دلائی کہ:

(1) اسلامی فکری مزاج تجسیمی طرزِ فکر کا مخالف ہے۔

(2) اسلام نے لات و منات، عزیٰ اور ناکلیہ کو اپنے فکری غلبے کے ساتھ ہمیشہ کے لیے ختم کر دیا تھا۔

(3) مسلمانوں نے جس یونانی فلسفے کو اپنی میراث میں شامل کیا، اس میں مائتھالوجی کی جگہ منطق نے لے لی تھی۔

(4) اگر مائتھالوجی کہیں دکھائی دیتی ہے تو علم نجوم میں دکھائی دیتی ہے اور علم نجوم کو بھی مسلمانوں نے ہمیشہ کفر سمجھا کیونکہ غیب کا علم رکھنے والا صرف خدا ہے۔

(5) ہندستان میں مسلمان فاتح تھے اس لیے اسلام کا ہندی دیومالا سے متاثر ہونا بے معنی ہے۔

(6) اللہ کی حاکمیت غیر محدود ہے اور بے مثل۔ دیوی دیوتا کائنات سے پیدا ہوتے ہیں لہٰذا ان کی طاقت محدود ہے۔

(7) یہ کہا جاتا ہے کہ بیشتر ہندو ہی مسلمان ہوئے اس لیے دیومالا کا شعور بھی ان میں برقرار رہا۔ لیکن ''تبدیلیٔ مذہب انقطاعِ روایت ہے۔''

(8) اسلام نے تجسیمی مائتھالوجی کے بجائے تصوراتی مائتھالوجی کو تخلیق کیا ہے۔

(9) گھنشیام۔ جوپیٹر اور کالی کی طرف جانا عمداً انحراف کے سوا اور کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ (96)

وغیرہ وغیرہ...... ان خیالات کی جذباتی قدر کا احترام کرنا چاہیے۔ لیکن ان کی بنیادیں ظاہر ہے کہ بہت کمزور ہیں، اور یہ ساری خرابی اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ ایک تو تہذیبی روایت اور مذہبی روایت کو ایک دوسرے کے عین مترادف سمجھ لیا گیا ہے، اور دوسرے یہ کہ شعری طریق کار اور تخلیقی اظہار و عمل کے تقاضوں کو نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ تمثال طرازی بھی ایک نوع کی تجسیمی فکر ہے جس کی مثالیں کلام پاک سے لے کر صوفیا کے ملفوظات اور راسخ العقیدہ مسلمان ادیبوں کی تحریروں تک، بکثرت بکھری ہوئی ہیں۔ اس کے علاوہ دنیا کے تمام بڑے مذاہب میں کسی ایک کے بارے میں بھی یہ خوش گمانی کہ اس کی بنیادیں سرتاسر منطق پر قائم ہیں، فی الحقیقت مذہب کی روح اور مذہبی تجربے کی بیکرانی سے انکار اور بےخبری ہے۔ جہاں تک تصوراتی مائتھالوجی کا تعلق ہے، اس سلسلے میں بھی طوفانِ نوح، آتشِ نمرود، عصائے موسیٰ، اصحابِ فیل، جنت و دوزخ، فرشتے اور شیطان وغیرہ کو صرف تصور ماننا اور یونانی یا ہندستانی دیومالا کے واقعات اور کرداروں کو یک سطحی حقیقت تک محدود سمجھنا، مماثل صداقتوں کے تجزیے میں نظر کے متضاد زاویے اختیار کرنے یا دوہرے معیاروں سے کام لینے کی جانب دارانہ کاوش ہے۔

نئی شاعری میں ہندستانی یا یونانی دیو مالا کی علامتوں یا ہندستانی فکر و فلسفہ کی وساطت سے مذہبی تجربوں اور رویوں کا اظہار، لازمی طور پر کسی ایک عقیدے کی نفی اور دوسرے کا اثبات نہیں ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں ہندو اوتاروں، سنتوں اور خاکِ وطن کے ذرے ذرے میں چھپے ہوئے دیوتا کے ذکر اور ''خدایا فرشتوں سے تمسخر'' کی نوعیت سے عدم واقفیت کی تقریباً اسی لہر نے سید دیدار علی شاہؔ کو اقبال پر کفر کا فتویٰ عائد کرنے کی ترغیب دی تھی۔ جیلانیؔ کامران نے بھی اس رمز کو نظر انداز کر دیا کہ تخلیقی تجربے کے حدود حتماً مذہبی عقیدے کے پابند نہیں ہوتے، اور ادب میں ہر تجربہ، وہ مذہبی ہو یا غیر مذہبی، اگر تخلیقی تجربہ نہیں بن سکتا تو شاعری کی تخلیق محال ہوگی۔ نجوم کی اصطلاحیں متقدمین کے یہاں (خصوصاً قصائد میں) اللہ کے عالم الغیب ہونے پر ایمان سے دوری کی شہادت نہیں ہیں۔ عمیقؔ حنفی نے سندبادؔ بھی لکھی، سیارگاںؔ بھی اور صلصلۃ الجرسؔ بھی۔ یہ فکر کا تضاد نہیں بلکہ تخلیقی فکر کے اظہار اور شاعر کے احساس و تخیل کی بنتی بگڑتی اور بدلتی ہوئی لہروں کی مختلف صورتیں ہیں۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی احاطہ بندی کا مقصد یہ نہیں کہ شاعر اپنے موروثی یا ذاتی عقائد کو مشتہر اور شعر کے سانچوں میں محفوظ و محصور کر دے یا مختلف العقیدہ معاشرے میں اپنی مذہبی شناخت کا نشان سب پر عیاں کر دے۔ اس لیے مذہبی فکر سے مربوط شاعری بھی صرف مذہبی شاعری نہیں ہے نہ ہی شعر میں مذہبی طرزِ احساس کا انکشاف ان طریقوں سے ہوا ہے جس طرح نثر میں ہوتا ہے۔ عادلؔ منصوری نے ''قلم اٹھا لیے گئے'' کے ساتھ ساتھ ''حشر کی صبح درخشاں ہو مقامِ محمود'' میں بیعت کے لیے وستِ ذکریا کی موجودگی کا بھی ذکر کیا اور تبوک کی صداؤں پر بھی کان لگائے۔ (تبوکؔ آواز دے رہا ہے) یا یہ مثالیں:۔

یہ وہ راہیں ہیں جہاں اندھی تمازت کا وبال\
بادپائی کے لیے حیلۂ نایاب میں ہے\
یہ وہ راہیں ہیں جہاں گر کے نہ اٹھنا ہی رہا عینِ حیات\
یہ وہ راہیں ہیں کہ ہر خم میں کہانی ہے\
تو ہر ذرّے میں بات\
یہ وہ راہیں ہیں جو منزل نہیں\
منزل سے مگر کم بھی نہیں\
یہ وہ راہیں ہیں جو سرتا بہ حرم جاتی ہیں\
اور ان میں دم رم بھی نہیں\
یہ وہ راہیں ہیں جو کعبے سے پلٹ آتی ہیں

یثرب کو نکل جاتی ہیں
اوران میں کوئی پیچ، کوئی خم بھی نہیں

(مختار صدیقی: کوئی ایسی طرز طواف)

سیل زماں پہ کشتی مکاں ہے ظاہر بہاؤ باطن جمود
کھینچے خرد کی جھنجلاہٹوں نے دشت عدم میں پائے وجود
مشکل ہے نیک و بد کی تمیز گڈمڈ ہوئے ہیں ایسے حدود
نیلے سمندری پانیوں پہ چھایا ہو جیسے چرخ کبود
آب رواں پہ مثل حباب تہذیب نو کی نام ونمود
تہذیب نو ہے ایسا چراغ جس کو ملا ہے فانوس دود
چھوتا ہے علم مریخ و ماہ لیکن ہے دور اصل شہود
ایماں نہ ہو تو مشق حساب تحقیق عالم ہست و بود
مدت کے بعد مدت کے بعد پیشانیوں میں تڑپے سجود
ہوتے گئے تھے ہم تم سے دور اور کتنی دور تم پر درود
ٹوٹے ہوئے ہیں سارے قیود لب پر تمہارا آیا ہے نام
خیر الانام تم پر درود تم پر صلوٰۃ تم پر سلام

(عمیق حنفی: صلصلۃ الجرس)

جن کے اسلامی انسلاکات بہت روشن ہیں اور رسول اللہ صلعم سے والہانہ عقیدت کا اظہار بہت واضح، یہ مثالیں نہ مذہبی علیحدگی پسندی کی مظہر ہیں، نہ ان سے مختار صدیقی کے فقدانِ عقیدہ (قریۂ ویران، اب دل و دیدہ بیاباں) یا عمیق حنفی کے دیو مالائی طرز احساس کی نفی ہوتی ہے۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی نوعیت کے سلسلے میں یہ دضاحت پہلے ہی کر دی گئی تھی کہ نئی مذہبیت تشکیک کے اجتماعی میلان اور وجود کی ذاتی دہشت و احساسِ جرم کے بطن سے نمودار ہوئی ہے، اور یہ شاعری ان معنوں میں مذہبی شاعری نہیں ہے جن کا اطلاق انیس کے مرثیوں یا تلسی داس کی رامائن یا نانک کے جپ جی پر ہوتا ہے۔ یہ نئی حسیت کے سفر کی صرف ایک سمت ہے۔ اس کی کلیت کا مکمل شعری اظہار نہیں ہے۔ یہ نئے شاعر کے ذاتی تجربوں اور حسی و جذباتی واردات کے مختلف لمحوں اور منزلوں کا نشان ہے۔ یہ معاصر عہد کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کے ایک بُعد کی ترجمانی ہے۔ یہ مادہ پرست معاشرے کے روحانی افلاس اور فکری عدم توازن کے خلاف رنج اور غصے کی ایک لہر ہے اور فرد کی بے چارگی و بے بصری کے ادراک کی ایک

صورت۔ اس طرح نئی مذہبیت کا سرا انائے واحد اور انائے بسیط دونوں کے مسائل سے جڑا ہوا ہے اور نئے انسان کے ذاتی تجربے اور عصری ماحول کے ساتھ انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں اور پیچیدگیوں سے بھی مربوط ہے۔

حالؔی اور آزادؔ سے ترقی پسند شعرا تک اردو کی شعری روایت یا تو ''جدید'' کے تاریخی تصور کی تابع رہی، یا سماجی تصور کی۔ تاریخ اور سماج دونوں کا فرد سے تقاضہ یہ رہا کہ وہ اجتماعی مقاصد کے حصول میں اپنے وقت اور ماحول کے عمل اور جدوجہد کا ساتھ دے۔ یہ مقاصد ایک مخصوص اخلاقیات کے پابند رہے۔ چنانچہ حالؔی اور آزادؔ کی جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری، دونوں کا مطمح نظر یہ رہا کہ انسان ایک تعمیمی استعارہ بن جائے اور اپنی انفرادیت کو ان اخلاقی، معاشرتی، سیاسی اور اقتصادی قدروں میں مدغم کر دے جن پر ایک بہتر سماج کی تشکیل وتعمیر کا انحصار تھا۔ مختصراً یہ مطالبات وجود پر جوہر کے تفوق اور تسلط کے قیام سے عبارت تھے، چنانچہ ان سے وابستہ افکار واقدار کا تحرک غیر ذات سے ذات کی سمت میں ہوتا رہا۔ ان مقاصد کی رفعت و برگزیدگی مسلّم ہے، تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ اجتماعی فلاح کی خاطر انفرادی آزادی کے خاتمے کی ایک سوچی سمجھی کوشش تھی۔ اس کوشش نے فرد سے قطع نظر، اس کے تخلیقی اور جمالیاتی اظہار کو بھی ایک آلۂ کار بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ حالؔی اور آزادؔ کی اصلاحی نظمیں اور غزلیں یا ترقی پسند شعرا کی وہ منظومات جو اشترا کی حقیقت نگاری کے معیاروں اور حدوں سے تجاوز نہیں کرتیں، اُن میں فرد سماجی قوتوں کا مطیع ہے، پس سماج کے بے چہرہ ہجوم میں گم، اور اس کا صیغۂ اظہار اُن شرائط سے گراں بار ہے جو سماجی مقاصد و ضروریات نے اس پر عائد کی تھیں۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے پہلے اور چوتھے باب کے مباحث میں ان مسائل کے ہر پہلو کا جائزہ بالتفصیل لیا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ حالؔی یا آزادؔ یا ترقی پسند شعرا سبھی نے اپنی شاعری کو بیرونی ہدایات کا پابند بنانے کی کوشش کی اور ہرچند اُن ہدایات کو انھوں نے (حتی الوسع) ذاتی رضامندی کے ساتھ قبول کیا اور اس طرح انھیں اپنی ذات کے تقاضوں میں شامل بھی کر لیا، لیکن اس قبولیت کی بنیاد ان کی ذات کے بعض ناگزیر عناصر کی نفی پر قائم تھی۔ اسی لیے انھوں نے جن نئے خیالات کی ترجمانی کی، ان کا پہلا رشتہ ان کی سماجی ضرورتوں سے تھا اور ان ضرورتوں کی کامرانی کا دارومدار اس بات پر تھا کہ وہ اپنے عہد کی پیچیدہ صورت حال، باہم متصادم میلانات اور اپنے وجود کی باطنی آویزش و پیکار کو نظر انداز کر کے ان ضرورتوں کی افادیت پر ایمان لائیں۔ اس طرح ان کا شعور، افادہ ومقصد اور منصوبہ بندی کے سماجی تصورات سے مغلوب ہو کر اپنی انفرادیت کھو بیٹھا اور وہ دوسروں کے حوالے سے سوچنے کے عادی ہو گئے، بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور تہذیبی حالات نے منظم مذہب، منظم معاشرے، منظم نظریے اور منظم اقدار و اسالیب زیست، ان سب کو فرد کی نگاہ میں مشکوک بنا دیا۔ یہاں سماجی قوتوں پر آنکھ بند کر کے ایمان لانے والوں کا ذکر نہیں، لیکن وہ لوگ جو اجتماعی زندگی کے جبر کے باوجود اپنی بصیرت اور اپنے شعور کی وساطت سے حقائق

کو سمجھنے اور دیکھنے کی استطاعت رکھتے تھے، یہ محسوس کرنے لگے کہ معاصر عہد نے انفرادیت کے تحفظ اور بقا کی راہیں ہر اعتبار سے مسدود کر دی ہیں۔ اشتراکی معاشروں میں فرد غائب ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی فرد کو ختم کرنے کے درپے ہے اور عصری تمدن میں معاشرتی اقتدار، ترغیبات اور اشتہارات کی یورش میں فرد کے لیے ذاتی سطح پر سوچنا یا عمل کرنا دشوار ہے۔ اخلاقی انسان، سماجی انسان، سیاسی انسان، مذہبی انسان، علامتیں ہیں یا ٹھوس حقیقتوں کی تجریدی شکلیں۔ فرد ایک بڑی اور بااثر سماجی مشین کا پرزہ ہے۔ اس کی جذباتی، نفسیاتی اور ذہنی الجھنوں کے جو حل سماجی زندگی فراہم کرتی ہے، وہ ان الجھنوں کو دور نہیں کر پاتے کیونکہ ہر فرد اپنی جگہ پر ایک منفرد عضوی، نفسیاتی اور جذباتی وحدت ہے، کوئی شے نہیں جسے معروضی طریقے سے ایک ہی آزمودہ نسخے کے مطابق مطمئن اور درست کیا جا سکے۔ وہ ہر تجربے کو اپنے وجود کے حوالے سے جھیلتا ہے اور ہر تجربے کی نوعیت اس کے لیے ذاتی ہوتی ہے، اس امتیاز کے بغیر کہ وہ تجربہ اجتماعی بھی ہے یا صرف ذاتی۔ اسی لیے بیشتر وجودی مفکروں کے یہاں سائنس کی جانب سے اندیشوں کا شدید احساس ملتا ہے کیونکہ سائنس ایک وقت میں سب کے لیے کم و بیش یکساں حیثیت رکھتی ہے۔ سائنس کے مقابلے میں مذہب سے وابستگی پر بعض وجودی مفکروں نے اسی لیے زور دیا ہے کہ مذہب سے فرد کا رشتہ انفرادی بھی ہو سکتا ہے۔ نئی شاعری میں مذہبیت کے میلان کو وجودیت اور جدیدیت کے درمیان اس اعتبار سے ایک مشترک قدر کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ وضاحت کے لیے چند مثالیں دیکھیے:۔

خود اپنا تماشہ ہوں
بے جرم و خطا میرم تو نازبتاں کردی
افسانۂ حاضر کی تقدیر خطا میری
اس لوح و قلم کی کیا قسمت ہے سزا میری
اے پردۂ در پردہ ظاہر ہے فنا میری
کس کس کو بتاؤں میں
تو بندۂ غربت را در خاک نہاں کردی

(جیلانی کامرانؔ: دعا)

بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی
یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہوگی
ہوا میں ہنستا نشان دیکھو
یہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو

ابھی ابھی قافلہ گیا ہے
تبوک آواز دے رہا ہے
میں اپنے گھوڑے کی باگ موڑوں
میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں

(عادل منصوری: ایک نظم)

اپنا ہی دشنۂ حلقوم ہوں میں
زندگی ہے مرے خالق کی تمنا کا شہود
کہیں وہ نورِ شجر ہے کہیں نارِ نمرود
کہیں فاراں پہ معراج کی خلوت کا وجود

(یوسف ظفر: ہفت خواں)

یہ فکر ذاتی ہے اور کر تے گار کے لفظوں میں وجود سے فرد کے دائمی تعلق کا اثبات۔ ان مثالوں میں فرد مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نطشہ کے نزدیک ذاتی تناظر اور اجتماعی یا غیر شخصی تناظر کا فرق فرد اور اس کے ماحول کے باہمی روابط کی تعیین میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذاتی تناظر کے بغیر فرد اپنی احتیاج اور مقدر کو سمجھنے میں ہمیشہ ناکام رہے گا اور اس کی فکر ایک اجتماعی مسئلے کی ترجمانِ محض بن کر رہ جائے گی۔ ان اقتباسات میں اُس امید کی بازگشت بھی واضح ہے جسے مارسل نے فنا کی گہرائیوں سے فرد کو نکالنے کا ذریعہ قرار دیا تھا۔

ہندستان میں جدید دور کے آغاز سے ترقی پسند تحریک کی ابتدا اور عروج تک، اقبال کے استثنا کے ساتھ، کم و بیش اُن تمام شعرا نے جو زندگی کے بدلتے ہوئے زاویوں اور مسائل کے تناظر میں انسانی تجربوں کی نوعیت و حقیقت تک رسائی کے لیے کوشاں تھے، فرد کے قومی، سیاسی، تہذیبی، اقتصادی اور سماجی ماحول سے وابستہ سوالات کا جائزہ لینے پر اکتفا کیا۔ اقبال نے خودی اور عرفانِ ذات کے مسئلے کو ''موضوع'' بنایا بھی تو ایک مثالی انسان کے تصور کی ترویج کے لیے، چنانچہ فرد کی حقیقتِ حال سے زیادہ اُن کی توجہ اس کے امکانات اور مخفی قوتوں پر مرکوز رہی۔ نطشہ سے مرلیو پونتی، سارتر اور کامیو تک وجودی فکر کے سفر کا جو تجزیہ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں پیش کیا جا چکا ہے، اس کی روشنی میں وجودیت کے مختلف اصول و افکار سامنے آتے ہیں۔ لیکن اختلافات کے باوجود تمام وجودی مفکر ایک نقطے پر متحد دکھائی دیتے ہیں، یعنی عین یا جوہر پر وجود کی برتری نیز انفرادی آزادی کا تحفظ۔ دوسرے الفاظ میں، وجودیت کے تمام میلانات کی اساس انسانی وجود کی صورتِ حال پر قائم ہے اور یہی بات اسے معاصر عہد کے اہم ترین فلسفیانہ تصور کی حیثیت دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم پہلو، جس کی جانب اس سے

پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ وجودیت کے مفسّروں میں بیشتر خود ادیب تھے یا یہ کہ ان کی فکر کا آہنگ اور مزاج ادب کی نفسیات سے مماثلت کے کئی پہلو رکھتا تھا۔ وجودیت کی طرح جدیدیت بھی انسانی صورت حال کو اپنا مرکز نظر بناتی ہے، اس امتیاز سے لاتعلق ہو کر کہ حال کی حقیقت میں کون سا عنصر ماضی سے منسلک ہے اور کس کی تردید و تنسیخ مستقبل کی تعمیر کے لیے ضروری ہوگی۔ حال گزیرپا ہے چنانچہ غیر معیّن اور ماضی کا وہ حصہ جو حال میں آمیز ہو چکا ہے، اُس کا تعین ابھی ممکن بھی نہیں۔ اسی لیے نیا ذہن ادراک کا جو پیرایہ تیار کرتا ہے اس میں بیک وقت ایسے عناصر کا عمل دخل نظر آتا ہے جو بظاہر ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ صورت حال کی یہی پیچیدگی انسانی وجود کی پیچیدگی کا پتہ دیتی ہے۔ نیا شاعر فرد کو اس کی بشریت کے تمام حدود کے ساتھ قبول کرتا ہے، اور اشیا و مظاہر سے اس کے رشتوں کی تفہیم میں فرد کو محض ایک تجرید یا علامت کی شکل میں نہیں دیکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فرد کی شخصیت کا اظہار کسی تصور کا نہیں بلکہ فرد کے شدید جذباتی اور نفسیاتی ردعمل کا اظہار ہے، جس کے اسباب اجتماعی اور آفاقی بھی ہیں اور ذاتی بھی۔ نیا شاعر جب جدید شہروں کی بیابانی کا ذکر کرتا ہے تو اپنے آفاقی ادراک کو شعر کی زبان دیتا ہے اور جب بے نام الجھنوں، اندیشوں، خواہشوں اور نارسائیوں کا اظہار کرتا ہے تو دراصل اپنے ننھے ننھے دکھوں اور واردات کے تناظر میں، اپنی ذات کو ایک معروضی تجربے کے طور پر دیکھتا ہے۔ اپنے آپ سے بیزاری، ناآسودگی، خوف اور احساس جرم یا ایک تشدد آمیز نفرت کے اظہار کا سبب یہی معروضیت ہے، جو اپنی ذات کو سی سی فس کی طرح دن کے ہنگاموں میں ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی دیکھتی ہے اور رات کی تنہائیوں میں خود کو پھر سے مجتمع کرتی ہے، آنے والی صبح کے ساتھ دوبارہ بکھر جانے کے لیے۔ صورت حال کے ادراک پر مکمل توجہ اور ارتکاز کو ترقی پسند حلقوں میں مریضانہ داخلیت پسندی یا دروں بینی اور گھٹن سے بھی تعبیر کیا گیا، اور فنا پرستی سے بھی۔ لیکن اس سلسلے میں یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ نئی شاعری فرد کے تجربوں کو ہمیشہ بیرونی دنیا سے اس کے رشتے کے پس منظر میں دیکھتی ہے، اور بیرون و اندرون کے ازلی اتصال کو (جس کی ایک شکل تصادم بھی ہے) کبھی مسترد نہیں کرتی۔ نیا شاعر فرد کے تجربوں کی ہیئت کا تعین اس کے انفرادی ردعمل کی بنیاد پر کرتا ہے اور پھر اس کے حوالے سے اس کے خارج پر نگاہ ڈالتا ہے:

چہروں کی دھند بجھنے لگی چار سو ظفرؔ
رنگ ہوائے شام کچھ ایسا ہی زرد ہے (ظفر اقبال)

سائے پھر سائے ہیں ڈھل جائیں گے یہ سورج کے ساتھ
یہ حقیقت تلخ ہے لیکن اسے سوچو ذرا (شہریارؔ)

جان لیوا ہی سہی ہے تو نظارہ دلچسپ
اور کچھ دیر یہ کشتی نہ بھنور سے نکلے (عدیم ہاشمی)

میں نے چاہا آنے والے وقت کا اک عکس دیکھوں
بکراں ہوتے ہوئے لمحے کا منظر سامنے تھا (باقی)

شہراور سورج کی اس برسوں پرانی جنگ کا انجام
گہری خامشی شام کی دہلیز پر سب کو سسکتا چھوڑ کر
وہ اندھیرے غار میں اب چھپ گیا ہے

(سلیم الرحمن ،شہراور سورج)

ان تمام مثالوں میں حقیقت کے مراکز ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی، لیکن تجربے کی ہیئت کا تعین ذاتی تاثر اور ردِّعمل کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ نئی شاعری کا یہی پہلو جدیدیت کو ایک اجتماعی مظہر یا آفاق گیر میلان کی حیثیت دینے کے باوجود اسے مسلک یا مکتب نہیں بننے دیتا۔ بیرونی دنیا کی حقیقتیں یکساں ہیں اور ان سے افراد کے رشتے بھی مماثل، لیکن ان رشتوں کا انفرادی تاثر ہر فرد کے تجربے کی نوعیت تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی معیّن نظریے یا دستور العمل کے تحت ان تجربات کی پیچیدگیوں کا حل دریافت کرنا ممکن نہیں۔ ایک ہی عہد کے آشوب اور صورت حال کی المناکی کا احساس ایک فرد کو مذہب کی طرف لے جاتا ہے تو دوسرے کو لامذہبیت کی طرف۔ ایک روایت کے تسلسل کو قبول کرتا ہے تو دوسرا اس کی نفی کو۔ ایک دیومالائی علامتوں اور صوفیانہ طرز احساس سے ربط قائم کرتا ہے تو دوسرا سائنسی شعور اور نئے علوم۔۔۔ بنیادی شرط تجربے کی صداقت اور اس کا ذاتی تاثر ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی صداقت اور ذاتی تاثر کے اظہار کی مثالیں متقدمین سے تا حال ہر اُس شاعر کے کلام میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جس نے صرف اٹھائی ہوئی زمینوں کو اپنی بصیرت کی جولاں گاہ نہ بنایا ہو۔ چنانچہ کسی نہ کسی سطح پر وجودی فکر کا عمل دخل میرؔ و غالبؔ کے یہاں بھی مل جائے گا۔ متقدمین سے قطع نظر، ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی ایک نوع کی وجودیت کا سراغ ملتا ہے، بلکہ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو (پہلے بھی اس کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے) مارکس کے پیروؤں سے زیادہ وجودی کوئی ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ان کی فکر کا پہلا اور آخری نقطہ انسان کے ارضی رشتوں کا اثبات اور اس کے ''حقیقی'' مسائل کا شعور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نظریہ اس اعتبار سے قطعاً بے بنیاد ہے کہ مارکسی مفکر یا ادیب ابنائے بسیط کا کیا ذکر، وجود کو بھی بہر رنگ اس جوہر کا تابع بتاتے ہیں جو مکمل نہیں اور جس کے رشتے صرف مادّی ہیں، پھر ایک منظم معاشرے کے نصب العین تک رسائی میں جو حقیقت سب سے بڑی رکاوٹ بن سکتی ہے وہ انفرادی آزادی کا احساس ہے۔ اس لیے مارکس کے پیروؤں کی

وجودیت، زیادہ سے زیادہ سارتر کی نئی انسان دوستی کے تصور سے قریب لائی جاسکتی ہے، اور جہاں تک سارتر کی وجودی فکر کا تعلق ہے وہ اپنی نیک اندیشیوں کے باوجود اپنے اندرونی تضادات کے سبب، نئی حسیت کے غالی ترجمانوں لیے قابل قبول نہیں ہوسکی۔ فیض کے نزدیک ان کی شاعری میں واحد متکلم کے صیغے سے شعوری گریز کا سبب یہ تھا کہ وہ ہمیشہ روداد جہاں کے بیان اور اجتماعی درد کی صدابندی کو اپنا مقصود سمجھتے رہے۔ یا ٹیگور کی اصطلاح میں "انا کی سخت کینچلی" کو اتار کر ماسوائے ذات کے مسائل و معاملات کی طرف پوری توجہ، اشترا کی حقیقت نگاری کا اصل الاصول رہی۔ اسی طرح غالبؔ جب یہ کہتے ہیں کہ

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

تو ان کی ذات کے اثبات کے باوجود یہ تاثر مترشح ہوتا ہے کہ ہستی کی رزم گاہ میں ان کی حیثیت ایک تجربےکار اور پختہ ذہن تماشائی کی ہے۔ یہ تماشائی اپنے منصب سے آگاہ اور زندگی کے ہر مظہر سے باخبر ہے۔ چنانچہ روز و شب کے تماشے کی بے بضاعتی اپنی ذات پر اس کے اعتماد کو مستحکم تر کر دیتی ہے۔ وہ موجودات سے اپنی جذباتی لاتعلقی کو گوارا بنالیتا ہے اور اسے ایک السیاتی تجربے میں متشکل ہونے سے باز رکھتا ہے۔ متصوفانہ شاعری میں بھی وجودی فکر کے عناصر کی نوعیت، پایان کار نشاط آفریں ہو جاتی ہے، کیونکہ ہر پیرایۂ ہجراں کا اول و آخر وصل ہے اور زندگی کے تمام ہنگامے ایک ہی ازلی اور ابدی حقیقت کے جلوے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں وجود نہ تو صرف اقتصادی حقیقت ہے نہ کسی معین اخلاقی جوہر کی علامت۔ نئے انسان کے ساتھ اس کے تہذیبی، معاشرتی، جذباتی، ماڈی، نفسیاتی اور ذاتی غرضے کہ تمام مسائل وابستہ ہیں، چنانچہ نئی شاعری میں فرد اگر تماشائی کی شکل میں بھی سامنے آتا ہے تو اس طرح کہ اس کی ذات بھی نظر آنے والے تماشے کا ایک حصہ ہوتی ہے:۔

چلو میں بھی تماشائی ہوں خود اپنے جہنم کا
مری دنیا تماشا ہے
میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹکتا دیکھ سکتا ہوں

(قاضی سلیم: بکتی)

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آگئے
خون کا دباؤ اور کم ہوا
نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش

جگمگا اٹھے
لبوں پہ لفظوں کی برف جم گئی
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ فضا میں ہے
لہو کی بو ہوا میں ہے۔

(شہریار: اپنی یاد میں)

مری سیرابیوں میں تشنگی ہے
کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہوں
مری جانب کوئی آئے تو پوچھوں
نشانِ راہ ہوں منزل ہوں کیا ہوں
کسی کا وعدۂ فردا نہیں میں
تو کیوں فردا پہ ٹلتا جا رہا ہوں

(سلیم احمد)

میں اپنے پاؤں کا کانٹا میں اپنے غم کا اسیر
مثالِ سنگِ گراں راستے میں بیٹھا ہوں

(محسن احسان)

سنا ہے زندہ ہوں حرص و ہوس کا بندہ ہوں
ہزار پہلے محبت گزار میں بھی تھا
مجھے گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے
وگرنہ پارسا و دیندار میں بھی تھا
مجھے عزیز تھا ہر ڈوبتا ہوا منظر
غرض کہ ایک زوالِ آشکار میں بھی تھا

(ساقی فاروقی)

مجھے گرنا ہے تو میں اپنے ہی قدموں پہ گروں
جس طرح سایۂ دیوار پہ دیوار گرے

(شکیب جلالی)

ان اشعار کو صرف یہ بات ذاتی تجربہ نہیں بناتی کہ ان میں واحد متکلم کے صیغے کا استعمال کیا گیا ہے اور ہر تجربے کا اظہار ''میں'' کے حوالے سے ہوا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں تلاش کا مرکز اپنی ذات نہیں بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے اپنی حقیقت و مفہوم کی جستجو ہے، ایک شدید ذہنی اور نفسیاتی خلا کا احساس جو ہر تجربے کو معاصر عہد کی بے روح زندگی کے آشوب سے جوڑ دیتا ہے۔ یہ دراصل اپنے وجود کی دہشت کا اظہار ہے جو ہجوم میں اپنی تنہائی اور اجتماعی دوڑ میں اپنی گمشدگی کے احساس کی پیدا کردہ ہے یا کرکے گار کے الفاظ میں ایک ''منافق عہد'' کی لاحاصل نمود و نمائش کا کرب، کیونکہ دریا ریت سے بھرے ہوئے ہیں اور سیرابیاں تشنگی سے چور، اپنی ہی ذات راستے کا پتھر بن گئی ہے۔ گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے۔ ''غیر'' (Other) جہنم ہیں اس لیے دوسروں کی پرستش سے تنگ آکر ہر پیشانی اپنے وجود کو اپنے ہی قدموں میں گرا دینا چاہتی ہے اور اپنی نفی میں اثبات کے پہلو ڈھونڈتی ہے یا، جیسا کہ کامیو نے کہا تھا، جب زندگی میں معنی کی ہر جستجو ناکام ثابت ہو اس وقت موت ہی اس جستجو کا آخری وسیلہ نظر آتی ہے۔

صنعتی عہد کی میکانکیت نے اجتماعی ذمے داریوں کا جو بار فرد کے کاندھوں پر ڈالا ہے اس کے نتائج سے وہ جذباتی طور پر آسودہ نہیں ہوتا۔ مذہبی وجودیت نے، اسی لیے تعقل کو ہمیشہ شبہے کی نظر سے دیکھا۔ دوسری طرف اجتماعی مطالبات کے شور میں فرد کو اپنی انفرادیت (وجود) کے تحفظ کی صورتیں رفتہ رفتہ غائب ہوتی ہوئی دکھائی دیں۔ نتیجۃً اس نے اجتماعی زندگی کی ہر حقیقت سے انکار میں اپنے اثبات کا واحد راستہ دریافت کیا۔ نئی شاعری میں، مقصد بیزاری یا مردم گزیدگی کا بظاہر انفعالی رویّہ ذات کے ضیاع کے اسی اندوہناک تجربے سے مربوط ہے۔ کرکے گار نے عقلیت کے ساجی نظام اور کلیسا کے اقتدار کو اس لیے تنقید کا ہدف بنایا تھا کہ اس نظام اور اقتدار کا دارومدار انفرادیتوں کی نفی کے ایک ریاکارانہ عمل پر ہے...... یہ طرز فکر رومانی نہیں بلکہ دراصل رومانیت کی عینیت کا ابطال اور انا کی حقیقت کا اعتراف ہے، کیونکہ نئے انسان پر یہ سچائی پوری طرح روشن ہو چکی ہے کہ اسے خدا کے بغیر یا کسی بھی بیرونی طاقت کے سہارے سے محروم ہو کر زندگی کی آزمائشوں سے گزرنا ہے اور ہر قضیے میں آزادانہ فیصلے کا بار اٹھانا ہے۔ اجتماعی فیصلے اس لیے کارآمد نہیں ہو سکتے کہ فرد کی جبلتیں اور اس کا مخصوص نظام جذبات اسے مسلّمات سے انکار و انحراف پر آمادہ کرتا ہے۔ علی الخصوص ذاتی بحران یا موت کے خوف کی فضا میں، وہ کسی ایسے حل کو قبول کرنے پر خود کو تیار نہیں پاتا جو صرف عقلی اور منطقی ہو اور اس کے حسّی و جذباتی ارتعاش کو متاثر کرنے سے قاصر۔ اس عالم میں محض تجریدی انداز میں غور کرنا اس کے لیے ممکن نہیں ہوتا اور جب وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے مسائل پر نظر ڈالتا ہے تو اس کی نفسیاتی مجبوریاں اور جذباتی تحفظات بھی اس کے شعور کے ہمرکاب ہوتے ہیں۔ پھر وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ

ایک اگر میں سچا ہوتا
میری اس دنیا میں جتنے قرینے سجے ہوئے ہیں
ان کی جگہ بے ترتیبی سے پڑے ہوئے کچھ ٹکڑے ہوتے
میرے جسم کے ٹکڑے کالے جھوٹ کے اس چلتے آرے کے نیچے
اتنے بڑے نظام سے میری اک نیکی ٹکرا سکتی تھی
ایک اگر میں سچا ہوتا

(مجید امجد: فرد)

مطلب یہ ہوا کہ اگر وہ اجتماعی فیصلوں کے مقابلے میں اپنے ذاتی فیصلے کو بروئے کار لائے تو نتیجہ وجود کی قربانی ہے۔ اجتماعی فیصلوں کی اطاعت میں بھی اپنا زیاں ہے اور ان سے انکار میں بھی اذیّت۔ چنانچہ بے بسی اور لاچاری کا احساس اس کے تجربے کو ایک المیاتی جہت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں ذاتی یا اجتماعی صورت حال کے ادراک کی بیشتر تصویریں غم آلود ہیں۔ مختار صدیقی کی نظم "اب دل و دیدہ بیاباں ہیں......" ماضی اور حال دونوں کے تناظر میں ایک فرد کے تجربے کا احاطہ کرتی ہے۔ ماضی خرابہ ہے اور مستقبل مشکوک۔ لیکن فرد کو ان دونوں سے مفر نہیں کیونکہ ماضی بھی حال کے احساس کا حصہ بن گیا ہے اور حال کا مرکز و محور، اس کے لیے صرف اس کی ذات ہے۔ جس میں ایک تیسری جہت کا اضافہ بھی ہو جاتا ہے، یعنی اس کے آئندہ تجربے جن کے لیے زمین تیار کرنے کی مجبوری حال کے سر ہے (جس میں ماضی بھی شامل ہے۔) نتیجۃً ایک خرابے سے دوسرے خرابے تک وہ خود کو ایک افسردہ ساماں حقیقت کی شکل میں زندہ و پائندہ دیکھتا ہے:۔

اب زماں اور مکاں ایک ہوئے اور میں ہوں
کیوں ہوں ماضی سے پشیمان بھی شرمندہ بھی میں
بیم آئندہ، غم حال، پشیمانئ دوش
سب حجابات جو اٹھتے ہیں تو پھر کیوں نہ کہوں
اپنی صدیوں کی طرح زندہ و پائندہ بھی میں
محور حال بھی میں ہی تو ہوں۔ اور جادۂ آئندہ بھی میں

وہ ماضی سے پشیمان ہے اور مستقبل سے خوفزدہ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ جس ماضی نے اس کے حال کی صورت گری کی، اب اسی کا پروردہ حال اس کے مستقبل کی تشکیل کر رہا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی صورت گری کے اس معیار کا تعین اس کے اجتماعی فیصلوں کا تابع تھا اور ہے، لیکن اس سے وابستہ صعوبتیں اس کا انفرادی تجربہ

ہیں۔ مستقبل ماضی سے خطاب کرتا ہے:۔

تو وہی حال ہے۔ جو آ کے گیا۔ رک نہ سکا
میں وہی ہوں کہ کبھی آ جو سکوں۔ حال بنوں
حال کے دونوں ہی محتاج ہیں تو بھی میں بھی
حال بن تو ہے جو افسانہ تو میں ہوں افسوں

حقیقت صرف حال ہے اور اس حقیقت میں آمیز ہوئے بغیر ماضی و مستقبل کی حیثیت افسانہ و افسوں سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض افراد کے لیے منظم عقیدے اور سیاسی نظریے کی پناہ حال کی الم ناکی کے احساس سے نجات کا ذریعہ ہوتی ہے۔ جب حقیقتیں تلخ ہو جائیں اس وقت افسانہ و افسوں میں پریشانی خاطر کا علاج ڈھونڈنا انسان کا ایک معصومانہ مشغلہ ہے۔ اس طرح زندگی خود فریبیوں کا ایک طویل سلسلہ بن جاتی ہے اور انسان حال کے بجائے مستقبل میں زندگی گزارنے لگتا ہے۔ نئی حسیت اگر کوئی مذہبی رویہ اختیار کرتی ہے تب بھی حال کی حقیقت اور شعور سے صرف نظر نہیں کرتی، اور جذباتی اشتہاد کے ذریعہ ماورائی حقیقتوں کو بھی حال کی حقیقت کا حصہ بنا لیتی ہے۔ لیکن کسی بھی صورت میں حال کے اضطراب و انتشار کی ذمہ داریوں سے انسان کو الگ نہیں کرتی اور اسے کسی نادیدہ حقیقت یا غیر مرئی طاقت کا کاروبار نہیں سمجھتی۔ ایسی صورت میں وجود کے تحفظ و بقا کی خاطر فرد حال کو زیر کرنے میں مصروف رہتا ہے۔ کیونکہ بوبر کے الفاظ میں یہ سچائی اس کے لیے ناقابلِ تردید ہو جاتی ہے کہ ''صرف حال میں زندہ رہنا خود کو ضائع کرنا ہے'' لیکن چونکہ اس سے انقطاع کا تصور بے معنی ہے اس لیے بجز اس کے اور کوئی چارۂ کار نہیں کہ حال کو خود پر غالب نہ آنے دیا جائے اور اس کے ہر لمحے کو اپنے ہی تجربوں سے بھرنے کی سعی کی جائے۔

نئی حسیت کی کشمکش کا مرکزی نقطہ یہی مسئلہ ہے کہ حال کو کس طرح اپنا حال بنایا جائے۔ ان زمانوں میں جب فرد اور معاشرے کے مابین جذباتی فاصلے حائل نہ تھے فرد کے لیے معاشرے پر اثر انداز ہونا نسبتاً سہل تھا۔ انفرادی انا اور اجتماعی انا کے درمیان مفاہمت کی ایسی صورتیں موجود تھیں کہ فرد کو معاشرے سے قریب رہ کر بھی اپنے آپ سے دوری کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ رسوم، روایات، مذہبی، اخلاقی، تہذیبی اور جمالیاتی اقدار کے کئی پل فرد اور معاشرے کو ذہنی اور جذباتی اعتبار سے ایک دوسرے تک پہنچنے کی سہولت فراہم کرتے تھے۔ لیکن مادّہ پرستی اور تعقل کی سرد مہری و معروضیت نے یہ تمام راستے مسدود کر دیے۔ اس لیے وجودیت اور جدیدیت دونوں، اندیشۂ سود و زیاں میں ہر لحہ مبتلا تعقل سے، ناآسودگی کا اظہار کرتی ہیں اور من کی دنیا سے تعلق کی تجدید پر زور دیتی ہیں۔ دونوں یہ بتاتی ہیں کہ فرد ہجوم میں تنہا ہے اور معاشرہ فرد کی جذباتی زندگی کے مطالبات اور معاملات سے

قطعاً لاتعلق۔ اسے اگر شعور ہے تو صرف اجتماعی ضرورتوں کا۔

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان
کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

(عمیق حنفی)

اب فرد کی زندگی اور عمل کی باگ ڈور اُن ہاتھوں میں ہے جن سے اس کا رشتہ اگر ہے تو صرف کاروباری۔ اس لیے اپنی ہر فعلیت میں وہ "خود" کو غائب پاتا ہے اور ہر لمحہ اپنے وجود کو ماحول سے متصادم دیکھتا ہے۔ اس تصادم سے پیدا شدہ بحران میں وجود سے وابستگی کے احساس میں بھی شدت آ جاتی ہے کیونکہ فرد جب دوسروں کی مرضی و منشا کے مطابق ایک "شے" کے طور پر جینے اور عمل کرنے میں اپنی حقیقت کا غیاب دیکھتا ہے تو انکار و احتجاج میں اپنی حقیقت کے ادراک کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت وہ خود کو ہر ذہنی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالنے کی جدوجہد بھی کرتا ہے۔ بقول پونتی حقیقت تک رسائی کی بنیادی شرط فریب کے جال سے آزادی ہے۔ اور اس آزادی کے حصول کے بعد ہی فرد اس لائق ہوتا ہے کہ اپنی صورت حال کا آزادانہ تجزیہ کر سکے۔ یہ آزادی تعقل کے حدود میں ممکن نہیں بلکہ ادراک کی ہمرکاب ہے اور ادراک کی مظہریت ہی وجود اور اس کے جوہر کا مطالعہ ہے۔ اس طرح فرد، داخلیت اور خارجیت کی دوئی کو ختم کر کے ایک وحدت کی تشکیل کرتا ہے، اور یہ کوشش کہ اپنے وجود کی کلیت کا سراغ پا سکے۔ لیکن ادراک کا مظہر غیر متعین ہے اس لیے اس کی یہ کوشش ایک سوال پر ختم ہو جاتی ہے:۔

تخت و کرسی، منبر و مسند پہ جو ہیں جلوہ گر
تجربہ گاہوں، دفاتر، منڈیوں کے راہ بر
منزل مقصود اُن کی اور میں محو سفر
منزلیں بھی سب اُنہی کی اور انہی کی رہ گزر
اور میں گرم سفر

(عمیق حنفی: سندباد)

کون دائروں کی دیواریں اٹھا رہا ہے
دیواروں کو نچا رہا ہے
مرکز مرکز کہہ کر مجھ کو کیوں صدیوں سے بنا رہا ہے

(عمیق حنفی: سندباد)

رول نمبر، ہاؤس نمبر، فائل نمبر، میرا نام

کاغذوں کا پیٹ بھرنا میرا کام
سینکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام
میں غلام

(عمیق حنفی: شب گشت)

مارسل نے کہا تھا: ''میرا جسم میرا جسم ہے'' ظاہر ہے کہ کسی بھی دوسرے مظہر پر فرد کا استحقاق اس سے زیادہ واضح نہیں ہوسکتا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس استحقاق کے باوجود فرد اقتصادی اور سماجی ضرورتوں کا اسیر ہونے کے سبب سے اپنی ملکیت پر دوسروں کو قابض دیکھتا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا ماحول اس کی شخصیت کو ایک ''شے'' کے طور پر استعمال کرنے کے درپے ہے۔ انکار واحتجاج کی ہر لے جب رائیگاں جاتی ہے تو وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ حقیقت یا شعور صرف داخلیت ہے، غیر کے تسلط سے یکسر آزاد اور محفوظ کیونکہ:

خلوت آئینہ خانہ میں کہیں کوئی نہیں
صرف میں
میں ہی بت
اور میں ہی بت پرست
میں ہی بزم ذات میں رونق فروز
جلوہ ہائے ذات کو دیتا ہوں داد

(عمیق حنفی: آئینہ خانے کے قیدی سے)

لیکن یہ آئینہ خانہ بھی ایک نوع کی قید ہے کیونکہ یہ آزادی اور تحفظ جو سے اپنی ذات کے خلوت کدے میں میسر آتا ہے بیرونی دنیا سے اس کے تمام رشتے توڑ دیتا ہے۔ نتیجہ تنہائی کا دائم وقائم احساس اور اپنی ہی زنجیرِ ذات میں اسیری کا کرب۔ یہ تجربۂ وجود کی صرف ایک سطح ہے، اس کی کلیت کا اظہار نہیں ہے۔ اس طرح نہ وہ اپنے باطن پر فتحیاب ہوتا ہے نہ اپنی بیرونی دنیا کے تجربوں کے حوالے سے اپنے وجود کے اثبات کا اہل۔ گومگو کی یہ کیفیت نئے شاعر کو اسی لیے وجود کے بعض تجربوں کا شعور تو دیتی ہے لیکن اس کے معنی ومقصد کے سوال کو بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ جدیدیت اس سوال کے جواب کو اپنا مقصود بناتی بھی نہیں، کیونکہ تعیین مقصد کی جتنی کوششیں انسان نے مذاہب یا عقائد یا نظریات کی وساطت سے اب تک کی ہیں ان میں کوئی بھی نئے انسان کو کامیاب نہیں دکھائی دیتی۔ جدیدیت کے میلان سے پہلے ترقی پسند تحریک نے افراد کے بجائے اصولوں کا ایک نظام قائم کرنے کی جدوجہد کی تھی۔ لیکن تقسیم ملک اور اس سے وابستہ فسانۂ خاک وخوں سے قطع نظر، بین الاقوامی سیاست میں

اشتراکیت کے رول، کیوبا، ہنگری، اور چیکوسلواکیہ کے واقعات اور خود روس میں اشتراکیت سے وفاداری کی بدلتی ہوئی شکلوں نے اصولوں کے نظام کا تصور بھی منتشر کر دیا۔ اسی لیے جدیدیت وجودی فکر سے ایک گہرے ربط کا پتہ دیتی ہے کہ اقدار اور اصولوں کی شکست وریخت کے ماحول میں وجودی فرد کا پہلا اور آخری تجربہ ہے اور وجودیت جدیدیت کا فلسفہ نہیں بلکہ جدیدیت کے فکری میلانات کی تصدیق ہے۔ نئے انسان کا احساس گناہ اور زوال کی آگہی اس کی معتبر ذات کے ادراک کی شہادت ہے۔ جدیدیت اور وجودیت دونوں کے نظام فکر کی ترتیب اس شہادت کی بنیاد پر ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری غیر معتبر ذات کی سطحی نشاط پیشگی کے مقابلے میں معتبر ذات کی بچی بے اطمینانی اور افسردگی کے اظہار کو ترجیح دیتی ہے۔

جس طرح وجودیت، جدیدیت کے میلان کو ایک فکری اساس فراہم کرتی ہے، اسی طرح فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے افکار ونظریات تخلیقی عمل کے نئے اصولوں، نئی شاعری کے طریق کار اور طرز احساس کے بعض پہلوؤں کی تصدیق کرتے ہیں۔ میراجی نے تحلیل نفسی کے علم سے جو اثرات قبول کیے تھے ان کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ اس طرح فرائڈ کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئے شعری میلانات کے بعض پہلوؤں کی تصدیق سے قطع نظر، اس کے افکار نے نئی شعر روایت پر براہ راست اثر بھی ڈالا۔ فرائڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انسان کو جذبات کے خوف سے رہائی کی راہ دکھائی۔ امر مخفی کی قوت کا شعور عام کیا اور ہر چند کہ اس کے نظریات کی بنیادیں سائنسی تھیں لیکن اپنے زمانے کو اس نے ایک فلسفی کی حیثیت سے متاثر کیا۔ جبلت کے ارتعاشات اور وجدان کی فعلیت کا احساس غیر شعوری سطح پر شاعری اور فنون لطیفہ بلکہ تہذیب کی پوری روایت سے وابستہ رہا ہے۔ فرائڈ نے اس احساس کو علم کے مرتبے تک پہنچایا اور جبلت ووجدان کی قوت اور زرخیزی کے سائنسی اور فکری جواز تلاش کیے۔ میراجی سے پہلے مشرقی آداب اور روایت کی طہارت کے پُرفریب تصور نے اردو شاعری کو جذبے کے اظہار کی ایک حد سے آگے نہیں جانے دیا اور ایسے کئی حجابات جن میں انسان کی انجمنِ ذات کے متعدد جلوے چھپے ہوئے تھے، اٹھائے نہ جا سکے۔ جذبات کی اندھی قوت کے خوف نے ایک طوفانی لہر کے راستوں پر شعور کے پہرے بٹھا دیے، چنانچہ عشق مہذب ہوتے ہوتے ریاکاری اور منافقانہ زہد کے درجے تک جا پہنچا۔

عشق اور اتنا مہذب چھوڑ کر دیوانہ پن
بند اوپر سے تلے تک شیروانی کے بٹن

(سلیم احمد)

فرائڈ کے نظام افکار میں جنس کو بلاشبہہ مرکزی مقام حاصل ہے لیکن فرائڈ نے جنس کے علاوہ بھی انسانی جذبہ و شعور......اور لاشعور کی کئی حقیقتوں کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ المیہ یہ ہے کہ اس کی فکر کے تمام گوشوں پر نظر ڈالے

بغیر، عام طور پر صرف جنس کے مسائل کو اس کا کلی اثاثہ فرض کر لیا گیا اور چونکہ فرائڈ کے نظریات میں اخلاق کی مروجہ قدروں کی تباہی کے امکانات ڈھونڈ لیے گئے، اس لیے جنس کی حقیقت کی طرح فرائڈ بھی اس روایت پرست معاشرے کے سر کا آسیب بن گیا جس کی بقا اور تحفظ کے لیے اس آسیب سے نجات پانا ضروری تھا۔ ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں چونکہ خود اس کے دعوے کے مطابق اساسی اور استدلالی تھیں اس لیے ترقی پسندوں کو سب سے زیادہ اندیشہ جبلت کے ان ارتعاشات اور جذبات کے اُس سیلاب کی جانب سے لاحق تھا جس کی گونج اور گستاخی ہر استدلال کا مذاق اڑاتی ہے۔ اسی اندیشے نے حلقۂ ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے مابین غلط فہمیوں کی ایک دیوار کھڑی کر دی۔ سردار جعفری نے یہ فیصلہ صادر کیا کہ ''ان کی (حلقۂ ارباب ذوق) روحانیت مجہول اور گندی تھی۔ یہ خوابوں کو حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے اور ان اندھے خوابوں سے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی (جو جنسی تجربوں تک محدود رہتے تھے) ایک داخلی دنیا بناتے تھے جس کے جغرافیے کا پتہ لگانا معمولی انسان کا کام نہ تھا.......... انھوں نے قدامت سے بچ کر جدت کی طرف قدم بڑھانے کی کوشش کی اور فرائڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی آغوش میں پہنچ گئے۔.......... یہ بہیمانہ نظریہ جسے تحلیل نفسی کا مہذب نام دے دیا گیا ہے سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے جو انسان سے اس کا شعور چھین کر لاشعور اور جنسی جبلت کی بھول بھلیاں میں پھنسا کر اسے جانور بنا دیتا ہے۔''(97) دوسری طرف حلقۂ ارباب ذوق کے بعض اراکین جذبات کی مبالغہ آمیز پرستش میں اس حد تک گئے کہ شعور اُن کی نگاہوں میں مجرم بن گیا اور شاعری صرف ہیئت کے تجربوں کا نام بن گئی۔ شاعری کے لیے ہیئت زدگی تو پھر بھی ایک اصولی جواز رکھتی ہے لیکن ترقی پسندوں کے یہاں جذبہ و جبلت کے حد سے بڑھے ہوئے خوف نے فرائڈ کے نتائج افکار اور دریافتوں سے جو مغائرت پیدا کر دی، اس کے سبب تحلیل نفسی کے بارے میں وہ صرف اتنا علم حاصل کر سکے کہ یہ سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے۔ علم کی اس سے زیادہ بے توقیری کا قیاس بھی شاید ممکن نہیں۔ قطع نظر اس کے کہ سطحی مناظرہ بازی میں بھی یہ صیغۂ اظہار مشکل ہی سے بار پا سکتا ہے، ایک سنجیدہ علمی مسئلے میں اس طرز فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ بیشتر ترقی پسند شعرا جذبہ و جبلت کی حقیقت کے معاملے میں بے حس ہوتے گئے اور جنسی تجربے کی شدت کا احساس و اظہار ان کے نزدیک ایک نا قابل معافی گناہ بن گیا، تا وقتیکہ ملائم عشقیہ جذبات کے ساتھ ساتھ شاعر اُن پر مشقت طلب سماجی فرائض کے تفوق کا اعتراف بھی نہ کرتا جائے۔

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے (فیض)

یہ وقت نہیں ہے الفت کے رنگین ترانے گانے کا (جاں نثار اختر)

میرے وعدوں سے ڈرو میری محبت سے ڈرو (مجاز)

تمہارے غم کے سوا اور بھی تو غم ہیں مجھے (ساحر)

آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (اختر الایمان)

یہ تمام مثالیں کم و بیش اسی رومانیت کی یک رخی توسیع ہیں جس کی داغ بیل اختر شیرانی نے ڈالی تھی (اختر شیرانی کی رومانیت اس سے پہلے زیر بحث آ چکی ہے)۔ فرق یہ ہے کہ اختر شیرانی کی رومانیت ایک ذاتی تجربے کے بطن سے نمودار ہوئی تھی اور ترقی پسندوں کی رومانیت کا خاکہ اشتراکی مقاصد سے ان کی والہانہ عقیدت نے تیار کیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک حقیقت کا معیار یہ تھا کہ زندگی کی سچائیوں (پیداواری رشتے اور مادّی ضروریات) سے ایک رشتہ قائم کیا جائے لیکن جذبہ و جبلت کی جس ڈور میں انسان کی فطرت بندھی ہوئی ہے، اسے ایک مثال پرست حقیقت پسندی کے تحت یکسر توڑ دینے کی کوشش بھی فی الاصل رومانیت ہی کی ایک شکل تھی۔ چنانچہ ترقی پسند شعرا نے جن سچائیوں سے اپنا رشتہ قائم کیا وہ اپنے مثالی نصب العین کے باعث محض جذباتی سچائیاں تھیں۔ دوسری طرف زندگی کی ایک بنیادی اور ازلی صداقت سے ان کا تعلق کمزور پڑتا گیا۔

لیکن ظاہر ہے کہ صرف جنسی وجود انسان کا مکمل وجود نہیں ہے۔ اس لیے پورے آدمی کی پہچان کے لیے صرف جنس کی تمام و کمال حقیقت کے ادراک کو کافی سمجھ لینا بھی ادھوری صداقت تک رسائی کے مترادف ہے۔ فرائڈ نے انسانی شعور و لاشعور کے تجزیے میں انسان کے پورے نظام جذبات کو موضوع بنایا جس کی اساس جنسی جبلت پر قائم تھی مگر اظہار و فعلیت کی صورتیں مختلف الابعاد تھیں۔ اس نے امرِ مخفی (لاشعور) کی قوتوں، خوابوں کے عمل، اسطور سازی کے میلان، آزاد تلازمۂ خیال کی رو، انسان کی گوناگوں حسّی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں، فطری زندگی کے اصول و معیار، لفظوں اور علامتوں کے انتخاب و تعین اور پیکر تراشی کے شخصی اسرار و مضمرات کی ایسی تعبیریں کیں جو اس کے نتائج کے یک رخے پن کے باوجود انسان کے مطالعے کو ایک نیا تناظر مہیا کرتی ہیں۔ اس نے حیاتیاتی، ذہنی اور جذباتی، ہر سطح پر انسان کو اہم اور باوقار بنایا۔ اس نے بالواسطہ طریقے سے اپنے عہد کو یہ شعور بخشنے کی جستجو کی کہ انسان کو سمجھنے کے لیے اس کی شخصیت اور ذات کے اظہار کی مختلف شکلوں پر کوئی اخلاقی حکم لگائے بغیر، اس کے وجود کی کلیت کو پیش نظر رکھنا ناگزیر ہے۔ اس سلسلے میں فرائڈ نے جو علمی اصول وضع کیے ان کی جانب پہلے ہی اشارہ کی جا چکا ہے۔

میراجی کے توسط سے فرائڈ کے نظریات کا براہ راست اثر بھی جدید تر شعرا نے قبول کیا۔ اور جدیدیت کے اس رویے نے، کہ انسان کی حقیقی صورت حال کا ہر وہ پہلو جس سے اس کی ذات کے کسی بُعد کا اظہار ہوتا ہے، اسے مروّجہ اخلاقی تعصبات اور واہموں کے باعث نیک و بد قرار دینا ادیب کا کام نہیں، نئی حقیقت پسندی کے میلان کو تقویت پہنچائی۔ چنانچہ نئی شاعری میں جنسی جبلت سے متعلق حقائق اور تجربوں کا بیان نہ بدی کی اشاعت کے لیے

ہے، نہ ہی اس کا مقصد تہذیب کے آداب کا تمسخر ہے۔ اسے فرائڈ کا فیضان بھی سمجھنا چاہیے کہ نئی حسیت انسانی تجربات و کوائف کی تفہیم کے عمل میں ان حجابات سے مرعوب نہیں ہوتی جو پیش پا افتادہ روایتوں نے قائم کیے تھے اور جنھوں نے جذبات سے ان کی حرارت اور شادابی چھین لی تھی۔ عشق کے توانا اور بے باک تصور میں ماورائیت اور تصوف کے عناصر کی شمولیت عام طور سے کسی حقیقی واردات کے اظہار کی خاطر نہیں بلکہ اس لیے ہوتی تھی کہ شاعر کا قد عام انسانوں سے بلند تر دکھائی دے۔ جنسی طلب اور جسمانی نشاط کے تذکرے معیوب قرار دے دیے گئے اور دبی ہوئی خواہشوں کے قہر نے رفتہ رفتہ انسانی وجود کی ایک سحر آفریں صداقت کو بے رنگ بنا دیا۔ تحلیلِ نفسی نے یہ بتایا کہ انسان تجرید نہیں ہے اور اس کی الجھنوں کا پتہ لگانے کے لیے اس کی جسمانی اور مادّی حقیقت کو ماننا پڑے گا۔ روح جسم سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی، اس لیے اگر وجود کی وحدت تک پہنچنا ہے تو روح و جسم کی ثنویت کے مفروضے سے چھٹکارا حاصل کرنا ضروری ہوگا۔ انسان کے نفسیاتی مسائل کا تانا بانا صرف بیرونی حالات تیار نہیں کرتے اور زندگی کی کتنی ہی حقیقتوں کے بارے میں وہ صرف اپنی ذات کے حوالے سے غور کرتا ہے اور صرف اپنے وجود کی سطح پر ان حقیقتوں سے دو چار ہوتا ہے۔ محض اس بنیاد پر کہ فرائڈ نے تمام انسانی عوارض کا سرا جنس میں تلاش کیا یا یہ کہ اُس کی فکر میں کئی خامیاں تھیں جن کے سبب خود اس کے شاگرد اس سے منحرف ہو گئے، فرائڈ کے تمام نظریات کو بہ یک قلم مسترد کر دینا یا معاشی اور سیاسی و تہذیبی مسائل کے ہجوم میں جنس کے تذکروں کو حقیر سمجھ کر فرائڈ کے نظریات کو ''خبیث'' قرار دے دینا بھی ایک نوع کی سادہ ذہنی ہے۔ یہاں فرائڈ کے سلسلے میں ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے مباحث کا اعادہ مقصود نہیں، نہ ہی اس کے نظریات کی صحت اور عدم صحت کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنا ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ نئی شاعری میں جنسی الجھنوں اور واردات کے بیان کو بھی فی الاصل وجود کی حقیقت کے ایک پہلو کی نقاب کشائی سے تعبیر کرنا چاہیے۔ فرائڈ نے تحلیل کے نظریے کی بنیاد 'ضبط' کے تصور کو بنایا تھا۔ یہ ضبط مجبوری کی ایک شکل ہے۔ چنانچہ خواب یا دیوانگی کی کیفیتیں یا خیالات کی بے ربطی (آزاد تلازمۂ خیال) جب کسی تخلیقی تجربے کا اظہار بنتی ہے تو اس سے نہ شاعر کا دیوانہ ہونا ثابت ہوتا ہے، نہ ہی یہ اس کے ذہنی افلاس اور اخلاقی انحطاط کی دلیل ہے۔ فرائڈ کی اصطلاح میں اساطیری علامات کی طرح یہ تجربے بھی ''خواہشاتی تفکر'' کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ جب زاہد ڈار یہ کہتے ہیں کہ

میرے لیے تو یارو
لڑکی کا خوبصورت
ننگا بدن خدا ہے

(لفظوں کے سلسلے)

یا عمیق حنفی یہ کہتے ہیں کہ:

جتنی تیز احساس کی لے اتنی ہی تیز بدن کی تال
خون و عرق کا قطرہ قطرہ گویا حاصل شوق کا جام
دونوں جانیں جسم سراپا دونوں جسم ہیں جان تمام

(ایک رات)

تو ان کی آواز اُس اجتماعی نظامِ اخلاق کے تسلط کے خلاف ایک احتجاج بن جاتی ہے جس نے فرد کو ضبط کا تابع کر کے جذباتی اعتبار سے مجہول بنا دیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ نیا شاعر لذّت پرستی کے ایک مریضانہ تصور یا ہر امتیاز سے بیگانہ ہو کر اپنے ذاتی تجربوں کو، فن کی زبان دینے پر مصر ہے، غلط ہوگا۔ ظاہر ہے کہ ہر ذاتی تجربہ کھلے بندوں اظہار کا اہل نہیں ہوتا تاوقتے کہ شاعر اس کی وساطت سے ذات و زندگی کی کسی معنی خیز حقیقت کو روشن نہ کرنا چاہتا ہو اور اسے ایک جمالیاتی پیکر میں ڈھالنے پر قادر نہ ہو۔ اسی طرح لذّت پرستی بجائے خود کوئی ہنر نہیں، لیکن لذت کے کسی عارضی تجربے میں ایک لازماں سچائی کا سراغ لگانا اور اسے ایک تخلیقی تجربہ بنا دینا یقیناً ہنرمندی ہے۔ نئی شاعری تجربے کے عیب و ہنر سے بے نیاز ہو کر اس کی معنی خیزی اور تخلیقی صورت گری کو اپنا مقصود جانتی ہے چنانچہ ایسے تجربات کے اظہار کا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے جو اپنی ابتدائی (Original) شکل میں بظاہر صرف ذاتی اور کسی فکری مسئلے سے عاری دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور ضبط کے مسئلے کو لیجیے۔ بڑھتی ہوئی معاشی ضروریات اور مادّی مصلحتوں کے جبر نے جنسی تجربے کی نوعیت بھی تبدیل کر دی ہے۔ نیا انسان ایک جبلّی اور حیاتیاتی تقاضے کی آسودگی میں اپنی مخصوص معاشی اور معاشرتی صورت حالات کے سبب خود کو ناکام دیکھتا ہے یا ایک ایسے ضبط کا تابع، جس کا تسلّط اس کے تجربے کو بے رنگ اور اس تجربے کے اظہار میں اسے ادھوری لذتوں کا اسیر بنا دیتا ہے۔ نتیجۂ لذت کا احساس اذیت میں منتقل ہو جاتا ہے اور جسم و روح کی وحدت اسے منتشر ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ پرانے شعرا تصوّف اور رومانیت کے وسیلے سے، اور ترقی پسند شعرا سماجی مقاصد کی برتری میں یقین کی وساطت سے، عشقیہ تجربے کی جولانی پر قابو پانے میں کامیاب ہو جاتے تھے اور ان کا تفاخر و تظاہر عشقیہ تجربے کی برہنگی کو ''ارفع تر'' سرگرمیوں کے حجاب میں چھپا کر انھیں اپنی برگزیدگی کے اظہار و احساس کی مسرّت عطا کر سکتا تھا۔ جنسی اور جذباتی الجھنیں ان کے نزدیک اقتصادی اور سماجی مسائل کی بہ نسبت فرومایہ اور حقیر تھیں، اس لیے وصل کی ساعتِ موجود پر وہ سماجی کامرانیوں کی منازلِ آئندہ کو ترجیح دے سکتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں یہ حقیقی انسان پر اخلاقی اور سماجی یا سیاسی انسان کی فتح تھی۔ نیا تخلیقی ذہن اس شکست کو انگیز نہیں کرتا چنانچہ انسان کے نظامِ جذبات اور جبلتوں کی صداقت سے انکار اور بے نیازی کو نامطبوع قرار دیتا ہے۔ ایک تصوّر کے اثبات کی خاطر ایک

حقیقت کی نفی مثال پرستی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں حقیقت، خوبصورت خیالات کا جامہ پہن کر نمودار نہیں ہوتی بلکہ اپنی تمام وحشت، بدہیئتی اور سچائی کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

غازہ حاصلِ سعی توجہ گورے پن کی خاک بساط
سیدھے رشتے ٹوٹ گئے ہیں بے لذت ہے کارنشاط
حسن ہے پردوں میں بھی عریاں بے لمسی تقدیر نظر کی
شانوں سے شانے چھلتے ہیں پھر بھی دوری سی دوری ہے
پیڑ سینچنا پھل سے ڈرنا مجبوری سی مجبوری ہے
آج لرز اٹھتی ہیں دعائیں سن کر بات اثر کی
اوس دھلے سبزے پر جیسے کوئی جوتے پہنے گھومے
لب سے لب پیوست ہوں لیکن رنگوں کی پرتوں کو چومے
حیرت ہے شعلے کو نہ پہنچے چڑھتی آنچ شرر کی (عمیق حنفی: سندباد)

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے
جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا (ساقی فاروقی)

گل گنہ کی دبیز خوشبو میں چور ہیں بام و در ہوا کے
جو ہے تو اک گوشۂ سیہ میں خمار خالی گلاس کا ہے
عجیب تھا اس ہرے بھرے کھیت سے گزرنے کا تجربہ بھی
مگر یہ ہر عضو کی زباں پر جو ذائقہ زرد گھاس کا ہے (ظفر اقبال)

ان اقتباسات میں ضبط کے ہاتھوں جنسی تجربے کی بے حرمتی اور ویرانی (عمیق حنفی) اور جسم کی پیاس میں روح کی تشنگی کے ادراک یا جسم و روح کی ضویت سے انکار (ساقی فاروقی) اور گل گنہ کی خوشبو یا بدی کے حسن کی آگہی، یعنی ایسے تجربوں کو تخلیقی پیکروں میں ڈھالا گیا ہے جو نئی حسیت کے تہذیبی، سماجی اور فکری تناظر سے ایک گہرا ربط رکھتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں یہ حقیقت پسندی کی ایک نئی قدر ہے۔ جو انسان کی فطری خواہشات اور جذبات سے شرمندہ یا گریزاں نہیں ہوتی، اور ہر اُس رنگ میں جو انسان سے وابستہ ہے، اس کی حقیقت کا اثبات کرتی ہے۔ فراق نے اخلاق کو نخلِ لب دریائے معاصی سے تعبیر کیا تھا:

خشک اعمال کے اوسر میں اگا کب اخلاق
یہ تو نخل لب دریائے معاصی ہے فراق

گناہ وثواب کا ہر تصوّر اضافی ہوتا ہے چنانچہ زندگی کے بدلتے ہوئے آداب و اقدار کے ساتھ ساتھ ذات سے وابستہ صفات کے معیار بھی بدلتے جاتے ہیں۔ جنسی جذبے کی تندی نے مہذب انسانوں کی محفل میں اس جذبے کے اظہار کو اس لیے ناپسندیدہ بنا دیا کہ ان کے رسوم وروایات کی کارگہہ شیشہ گری میں کسی ایسی حقیقت کے اثبات کی گنجائش نہیں تھی جو حقیقی انسان یا زندگی کے فطری مظہر کو اہم بتا کر، تہذیبی تصنعات اور مہذب انسان کی کامرانیوں کا رتبہ کم کر دے۔ جدیدیت فطرت کے احترام اور اس سے قرب کو زندگی کا ازلی اور ابدی معیار قرار دیتی ہے اور فرد کی محصور و مجبور زندگی کو اُس کی صورت حال کی عکاسی کے ذریعہ بلا واسطہ طور پر آزادی کی ضرورت کا احساس دلاتی ہے۔ فرائڈ نے ان خواہشات کو ''اصل مسرّت'' سے تعبیر کیا تھا جن کا وجود انسان کی ذات میں ناگزیر ہے۔ اس کے نزدیک یہ ''اصل مسرّت'' ''اصل حقیقت'' بھی ہے۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ اس حقیقت کو پانے کے لیے انسان کو نئی تہذیب کے عائد کردہ ان ضوابط سے رہائی حاصل کرنی ہوگی جو اس کی کلفتوں کی ذمّے دار ہیں، اور اسے تہذیب کی ابتدائی صورتوں کی جانب لوٹنا ہوگا۔ یہاں اس نکتے کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے کہ تہذیب کی ابتدائی صورتوں کی جانب واپسی، فرائڈ کے نزدیک انسان کا اگلا قدم ہے اور ابتدائی صورتوں سے مراد وہ بے تکلفی اور فطری سادگی وشادابی ہے جس پر انسانی تعقل نے معروضیت اور سرد مہری کے پردے ڈال دیے ہیں اور حقیقت و انسان کے مابین اخلاق کے رسمی تصور کی دیواریں حائل کر دی ہیں۔ ایک نئے شاعر کے الفاظ میں:

عادتیں اور عمریں ہمارے ملک کے پرانے غلاموں کی طرح / اپنا اپنا حصّہ لینے کو کھڑی تھیں

یعنی ہم نہیں جانتے کہ ہم کیوں روشنیوں میں بٹ گئے

یعنی ہم نہیں جانتے کہ ہم کیوں اندھیروں میں محلول بنے

(احمد ہمیش: تجدید نمبر ا)

یا...... وہ سب گرانی عورتیں تھیں جو ہمارا ایمان نہ کرنے کے غم میں / سڑکیں بن گئیں

وہ مسائلی مرد تھے، جو ہمیں کاغذی وباؤں میں گھول رہے تھے مگر غلطی سے قانون بن گئے

اور شرط تھی اتنی کڑی اور دوراز کار کہ ڈھول بہت کافی تھی دنیا میں

اگر لوگ پانی نہ ملنے پر اکال کا رونا نہ روتے (احمد ہمیش: تجدید نمبر 2)

تہذیب، اصول اور قوانین مہذب انسان کی عادت بن چکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ انسان کی سعادت اور خوش بختی ہے لیکن ایسی عادتیں جو اس کی فطرت کی نفی میں اپنی بقا کے وسائل ڈھونڈنے کی سعی کریں، اس کے لیے ایک جبر ہیں۔ نئی شاعری میں اس جبر سے انکار کی لے بہت اونچی تھی کہ گاہے ماہے ہذیان کی حد تک پہنچتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تاہم اس کے اسباب حقیقی ہیں اور بنیادیں فکری اور نفسیاتی۔ فرائڈ اور یونگ دونوں اس فیصلے پر متفق تھے کہ

جدید تہذیب دیوانگی کی کسی نہ کسی شکل سے دوچار ہے۔ فرائڈ کے نزدیک یہ دیوانگی جبلت کی پسپائی اور ضبط کے تسلط کا نتیجہ تھی۔ جدیدیت صرف جنس کو زندگی کا اول و آخر نہیں سمجھتی پھر بھی فرائڈ نے علم و عقل، مذہب، تہذیب، اخلاق اور انسان کی جنسی اور نفسیاتی سرگرمیوں کے بارے میں جو خیالات پیش کیے ہیں، ان سے متعدد امور پر نئی شاعری میں مطابقت کے پہلو نکالے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح یونگ کے افکار سے لاشعور کی فعلیت یا دیو مالا اور مذہب کی طرف نئے شعرا کے ان رویّوں کی تصدیق ہوتی ہے جس پر مفصل بحث گذشتہ صفحات میں کی جاچکی ہے۔

غرضے کہ تخلیقی عمل کے بارے میں نئے اصولوں اور نظریات کا مسئلہ ہو یا نئی شاعری کے فکری، جمالیاتی اور لسانی میلان و مزاج کا، فرائڈ اور یونگ کے افکار جابجا ان کی تفہیم میں معاون ہو سکتے ہیں، کیونکہ ان سوالات کا رشتہ انسان کے حقیقی وجود کی پیچیدگیوں سے ہے۔ مذہب، دیو مالا اور وجدان پر مباحث میں نئی شاعری کے حوالوں سے جن حقائق کا احاطہ کیا گیا ہے وہ پیچیدگیوں کے اس مرکّب کا اظہار ہیں جس کا نام انسان ہے اور جس کے جذبات اور تجربے خود فرائڈ کے الفاظ میں اس کی دریافتوں سے پہلے بھی شاعروں اور صوفیوں کے مطالعے و مشاہدے کا مرکز تھے۔ ''فرائڈ اور یونگ نے انسان کے مطالعے میں اس کی قائم بالذات الجھنوں کو بھی موضوع بنایا اور ان الجھنوں کو تہذیبی ارتقا کی روایت اور جدید تہذیبی صورت حال کے آئینے میں بھی دیکھا۔ فرائڈ نے مذہب کو واہمہ سمجھا اور یونگ نے راہ نجات، لیکن اس اختلاف کے باوجود دونوں کا اتفاق اس بات پر ہے کہ مذہب انسان کی ایک نفسیاتی ضرورت ہے جس کا تعلق انسان کے نظام جذبات سے بہت مستحکم ہے۔ اسی طرح فرائڈ نے دیو مالا کو انسان کے خواہشاتی تفکر کا عطیہ قرار دیا اور یونگ نے اس کے لاشعور کی فعلیت کا نتیجہ، لیکن دونوں اس امر پر متفق ہیں کہ انسان کے حال میں اس کا ماضی بھی سرگرم کار رہتا ہے یا انتظار حسین کے الفاظ میں '' حال کوئی بیر بہوٹی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پر رکھ لیا جائے۔ وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔''(98) یعنی ہر انسان میں اس کے معاصر تہذیبی ماحول کے علاوہ کئی جگوں کے تہذیبی عناصر کا سراغ ملتا ہے، چنانچہ جدید صرف وہ نہیں جو جدید کے سماجی اور تاریخی یا منطقی تصور کا قائل اور رہرکاب ہے، بلکہ وہ ہے جو اپنے حال کا مکمل شعور رکھتا ہے اور اس طرح اپنے حال میں وقت کی بظاہر گمشدہ لہروں کا اتار چڑھاؤ بھی دیکھتا ہے۔ دونوں نے تہذیب جدید کے بحران میں جبلتوں کی پسپائی اور تعقل زدگی کے سبب جذبات کی توہین کے المیے کی جڑیں تلاش کیں اور نئے انسان کی بے دلی اور بے زاری، احتجاج و اضطراب اور تنہائی و واماندگی کے احساس کی حقیقتوں کو واضح کیا، اور یہ بتایا کہ انسان کے جس رخ کو اس کی شیطنت سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ بھی اس کی ذات کا ایک ناگزیر پہلو ہے اور اس کے وجود کی کلیت کا اٹوٹ حصہ۔

● ● ●

اس گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کا آغاز وارتقا اور اس کی حقیقت و ماہیت نہ محض اتفاقات کا نتیجہ ہے نہ یہ کہ اس کی دیواریں انسان اور اس کی کائنات حقیقی سے الگ کسی فرضی تصور یا خلا میں اپنی بنیاد رکھتی ہیں۔ جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نئے انسان کی موجود و مشہود صورت حال کا تخلیقی اظہار ہے۔ یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ شاعری منظوم فلسفہ نہیں ہوتی، نہ ہی شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار کے بالاستیعاب مطالعے کے بعد اپنے تجربات کی فلسفیانہ تعبیر و تشریح کا فرض انجام دے۔ لیکن وہ تمام میلانات جو جدیدیت سے وابستہ کیے جاتے ہیں، اور جن کی نمائندگی نئے شعرا نے کی ہے، ایک فلسفیانہ اساس بھی رکھتے ہیں، جس کی تصدیق ان تمام مفکروں کے خیالات سے ہوتی ہے جنھوں نے نئے انسان کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کے جتن کیے ہیں۔ مفکر کے خیالات میں جو نظم و ضبط، ترتیب و توازن اور وضاحت و استدلال ہوتا ہے، شاعری اپنے پیچیدہ طریق کار کے باعث اس کا بار نہیں اٹھا سکتی۔ چنانچہ شاعری میں وہ افکار کسی قدر بدلی ہوئی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ اس لیے زیر ترتیب مقالے میں جدیدیت سے وابستہ یا اس پر اثر انداز ہونے والے میلانات کی تفسیر و تجزیے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس) کے بعد، گذشتہ صفحات میں، ان کے تخلیقی اظہار و انکشاف کی ہیئتوں پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ ہر شعر اور ہر نظم اپنی جگہ ایک خود مکتفی اور منفرد مسئلے کی حیثیت رکھتی ہے، چنانچہ ادبی تنقید کا بنیادی مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ ہر جمالیاتی تجربے کو ایک خود مکتفی وحدت سمجھ کر اس کے مضمرات سے بحث کی جائے اور ان بے نام محاسن و معائب کو الفاظ کی گرفت میں لایا جائے جو اس وحدت کی ترکیب کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس مقالے کے حدود سے یہ مسئلہ باہر تھا۔ نیز طوالت کا خوف بھی اس امر کا متقاضی تھا کہ مباحث، موضوع کے دائرے سے باہر نہ جائیں۔ اسی لیے گذشتہ صفحات میں جن سوالات پر نظر ڈالی گئی وہ پوری طرح ادبی تنقید کے احاطے میں شامل نہیں ہیں۔ شروع ہی میں یہ وضاحت بھی کر دی گئی تھی کہ نئی شاعری یا جدیدیت کے میلان سے پہلے کی شعری روایت کا محاکمہ اس مطالعے کا مقصود نہیں ہے۔ چنانچہ الگ الگ اصناف، شعر کی پوری روایت اور اس کے سلسلے وار سفر کا تجزیہ کرنے کی بجائے، اس باب میں نئی شاعری کے آغاز وارتقا سے پہلے صرف انھی شعرا کی مساعی پر نظر ڈالی گئی ہے جن کے افکار میں جدیدیت کے اولیں نشانات کا سراغ ملتا ہے(99) اور ساری بحث جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری پس منظر اور منظرنامے پر مرکوز رکھی گئی ہے۔ شاعری جب بجائے خود ایک روایت ہے تو نئی شاعری میں پرانے شعرا کے بعض رنگوں کی شمولیت بھی ناگزیر ہے، چنانچہ مثال کے طور پر نئی غزل میں میر، سودا، غالب، یگانہ، فراق اور شاد عارفی کے اسالیب فکر و اظہار کی بازگشت بھی شامل ہے۔ یہ مسئلہ ایک مفصل اور علاحدہ بحث کا طالب ہے جو اس مقالے کے حدود میں ممکن نہ تھی۔ البتہ نئی شاعری کے طریق کار، علی الخصوص علامتی اظہار کے بعض پہلوؤں کا جائزہ اور نئی شعری جمالیات کے بعض مسائل کا مطالعہ ضروری ہے تاکہ جدیدیت کی فلسفیانہ نوعیت و قدر کے ساتھ ساتھ نئی شاعری میں اس نوعیت و قدر کی ترجمانی کے آداب کا اندازہ بھی لگایا جا سکے۔ آئندہ باب انھی مباحث کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

● ●

حواشی اور حوالے

1. Quoted from Michael Hamburger :

The Truth of Poetry, New York, 1969, P.40.

2۔ میرا جی: میرا جی کی نظمیں (دیباچہ) ناشر ساقی بک ڈپو، دہلی، طبع اوّل ص۔31

3. The Theory of Avant-Garde, P.19.

اس سلسلے میں پاگیولی کا یہ اقتباس قابلِ توجہ ہے۔

> The school notion presupposes a master and a method, the criterian of tradition and the principle of authority. It does not take account of history, only of time.... The school, then, is pre-eminently static and classical, while the movement is essentially dynamic and romantic. Where the school presupposes disciples consecrated to a transcendent end, the followers of a movement always work in terms of an end immanent in the movement itself. P.20.

4۔ راقم الحروف نے ''روایت اور جدّت'' کے مسئلے پر اپنے ایک مضمون (مشمولہ گفتگو، سہ ماہی، بمبئی) میں مفصل بحث کی ہے۔ یہاں یہ موضوع ضمنی حیثیت رکھتا ہے اس لیے طوالت کے خوف سے جدیدیت اور نئی شاعری کی ''روایت'' کے تصور کی وضاحت میں صرف انہی نکات پر گفتگو کی گئی ہے جو اس مقالے کے حدود میں ناگزیر ہوں۔

5. Quoted from the Theory of Avant-Garde, P.35.

6. From Frederik Amiel's Journal, Ref. Ibid, P.35.

7۔ افتخار جالب: ماخذ (دیباچہ) مکتبہ جدید، لاہور، باراوّل ص29/30

8. Tristan Tzara : Lecture on Dada, in Science, Faith And Man, P.189

9. George Groszim C.W.E. Bigsby's Dada And Surrealism,

London, 1972, P.5.

10۔ وزیر آغا: جدید اُردو شاعری.....ایک مثبت تحریک، شب خون، الہ آباد، فروری 1970ء ص 3۔
وزیر آغا "اردو شاعری کا مزاج" جدید ناشرین، لاہور، مئی 1975ء اس سلسلے میں وزیر آغا بھی اس غلطی کے شکار ہوئے ہیں جس کے تحت راشد نے جدید شاعری کی تحریک کو جدیدیت کا حرف آغاز قرار دیا تھا۔ وزیر آغا بھی لفظ جدید کے سماجی تصور کو جدیدیت کے مضمرات سے متمائز نہیں کر سکے، چنانچہ یہ فیصلہ کیا کہ حالی اور آزاد وغیرہ نے نظم کے افق کو وسیع کر کے جدید اردو نظم (نئی شاعری) کے لیے راہ ہموار کی تھی، گرچہ اقبال نے جدید نظم کو ایک واضح سمت اور شخصیت سے ہمکنار کیا۔ وزیر آغا نے "جدید" سے جو فنی اصول اور ذہنی و جذباتی مسائل منسوب کیے ہیں، اُن کے اِکا دکا نشانات اقبال کے علاوہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی ڈھونڈے جا سکتے ہیں کیونکہ روحِ عصر کی ترجمانی کسی نہ کسی سطح پر ہر باشعور شاعر کے یہاں ملتی ہے۔ حلقۂ اربابِ ذوق کی سولھویں سالگرہ کے جلسے (14 ستمبر 1956ء) کے صدارتی خطبے میں خود راشد نے اپنے موقف کی تردید کی ہے اور یہ کہا ہے کہ "حالی اور آزاد اور ان کے بعد اکبر اور اقبال جدید شاعر تھے۔ لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اردو کے ان عظیم شاعروں نے بھی محض قدامت کا ایک جامہ اتار کر دوسرا پہن لیا تھا۔"

11۔ شب خون، فروری 1970ء، ص 3۔

12. Robert Lowell in Modern Poets On Modern Poetry, P.252/253.

13۔ اقبال شاعری کی حد تک تو نسلی امتیاز اور عصبیت کے مخالف اور محمود و ایاز کو ایک ہی صف میں رکھنے کے حامی ہیں لیکن اپنی ذاتی زندگی میں وہ نطشہ کے اِس اثر سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے۔ چنانچہ اپنے بھتیجے اعجاز احمد کی شادی کے سلسلے میں اپنے ایک خط میں انھوں نے اس پریشانی کا اظہار کیا ہے کہ انھیں سپرو گوتر کا کوئی کشمیری برہمن خاندان مسلمانوں میں ایسا نہیں ملتا جہاں وہ رشتے کی بات کر سکیں۔

14۔ برگساں: تخلیقی ارتقا، بحوالہ بشیر احمد ڈار: اقبال اور برگساں، مضمون مشمولہ فلسفۂ اقبال، بزم اقبال، لاہور 1957ء، ص 146

15۔ بحوالہ ضمیر علی بدایونی: اقبال وجودیوں کے درمیان، مضمون مشمولہ ماہ نو، کراچی، اپریل 1961ء ص 12

16. Thomes L. Hanna : Albert Camus And The Christian Faith,

in Camus P.49/50

17۔ اقبالؔ کے الفاظ یہ ہیں:

جو "چاہیے" (یعنی معیاری نصب العین) کی نمود کی خاطر "جو ہے" کا مقابلہ ہی صحت اور قوت کا سرچشمہ ہے۔" مضامین اقبالؔ ص......199

18۔ بحوالہ خلیفہ عبدالحکیم: فکر اقبالؔ، ناشر بزم اقبال، لاہور، الائیڈ پریس ص۔611

19۔ "یہ کتاب اردو مستقبل کا خواب نامہ ہے دھندلا اور ادھورا......اصولاً یہ پنجابی، انگریزی، بنگلہ وغیرہ اور اردو کا درمیانی فاصلہ کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ پنجابی پیوند میں نے خاص طور سے جا بجا لگائے ہیں۔ یہ تازہ خون اردو زبان کی موجودہ تھکن اور پژمردگی دور کرنے کے لیے ضروری تھا......ظفر اقبالؔ: گلافتاب، سویرا آرٹ پریس، لاہور

20۔ اقبال: اردو زبان پنجاب میں، مضامین اقبالؔ، ص9/10

21۔ عظمت اللہ خاں: شاعریؔ (عظمت اللہ خاں کا یہ مضمون رسالہ اردوؔ 1934ء میں تین قسطوں میں شائع ہوا تھا۔) مشمولہ سریلے بول، حیدر آباد دکن 1940ء ص33/40

22۔ تاجور نجیب آبادی: مضمون "اردو نظم ہندی بحروں میں" (ستمبر 1923ء) اور "اردو شاعری اور بلینک درس" (جنوری 1923ء) بحوالہ خلیل الرحمٰن اعظمی: اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ، سوغات، بنگلور، جدید نظم نمبر، شمارہ 7-8، ص104/106

23۔ فراقؔ گورکھپوری: اردو کی عشقیہ شاعری، الہ آباد 1945ء، ص130۔

24۔ بحوالہ فتح محمد ملک: مضمون نئی شاعری اور جدید شاعری مشمولہ "نئی شاعری" مرتبہ افتخار جالبؔ، لاہور، جنوری 1966ء، ص118۔

25۔ راشدؔ: ایک خط (سلیم احمد کے نام) مشمولہ راشدؔ نمبر، شعر و حکمت، حیدر آباد، ص327۔

26۔ سلیم احمد: نئی نظم اور پورا آدمی۔ ادبی اکیڈمی، کراچی، جون 1962ء، ص69۔

27۔ راشدؔ نے سلیم احمد کے نام اپنے اس خط میں (جسم اور روح کی آمیزش کے اعتبار سے) قدیم شاعروں میں غالبؔ ہی کو ایک ایسا شاعر قرار دیا ہے جس کے یہاں اس آمیزش کا دبا دبا سا اظہار ہوتا ہے۔ سلیم احمد اس آمیزش کو جنسی جبلت تک محدود کر دیتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر کو حتمی مان لیا جائے تو فراقؔ کے اس بیان پر بھی نظر پڑتی ہے کہ "جب جنسی جذبات کسی شخص کی پوری شخصیت میں حلول کر جائیں اور اس کے مستقل کردار کا جزو بن جائیں اور جب جنسی خواہش کے مقابلے میں احساسِ جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور بہت زیادہ گہرا ہو جائے تب جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔ کیا میرا کلام آپ کو یہ احساس کراتا

ہے کہ جنسیت اپنی تمام کثافتوں سے پاک ہوکر میرے شعور اور کردار کا جزو لطیف بن گئی ہے۔" (من آنم، ادارۂ فروغ اردو، 1962ء ص 22) یعنی فراقؔ نے بھی اس کو کردار کا صرف ایک جزو سمجھا، اسے پوری شخصیت کا ترجمان نہیں بنایا۔ جبکہ ان کی شاعری بنیادی طور پر عشقیہ ہے۔

28. C.K. Stead : The New Poetic, Penguin Books, 1967, P.15/16.

29۔ سردار جعفری: ترقی پسند ادب، ص 193/194۔

30۔ راشدؔ: حلقۂ ارباب ذوق (اردو زبان و ادب کے مسائل)، راشد نمبر، شعر و حکمت، حیدرآباد، ص 380

31۔ سجاد ظہیر: روشنائی۔ ص 356۔

32۔ فیض احمد فیضؔ: میراجیؔ کا فن، مشمولہ مشرق و مغرب کے نغمے، اردو پریس، لاہور، نومبر 1958ء، ص 8۔

33۔ مشرق و مغرب کے نغمے ص 192/193

34۔ ایضاً ص 373۔

35۔ ایضاً ص 363۔

36. Franz Alexander : The Psychoanalyst Looks at Contemporary Art, in Art And Psychoanalysis, Ed. By : William Phillips, Meridian Books, 1967, P.350

37. Lionell Trilling : Art And Neurosis, Ref. Ibid.P.502

38۔ ناصر کاظمی: شخص اور عکس، ادب لطیف، لاہور، فروری 63ء

39۔ میراجیؔ: اس نظم میں (دیباچہ) طبع اوّل 1944ء، ص 12۔

40۔ میراجیؔ کی نظمیں (دیباچہ) ص 9۔

41. Quoted from Arthur Koestler's The Act of Creation, ... Ed. 1967, P.375.

42۔ "ہست کی طرح نیست بھی محدود ہے کیونکہ نیست سے آگے کچھ نہیں۔ کچھ بھی نہیں۔ مختلف گھیروں کا یہ سفر جب ایک نقطہ پر جا کر ختم ہو جاتا ہے جس کے آس پاس صرف ایک ہی دائرہ ہے تو وہ دائرہ بھی ایک نقطہ بن کر رہ جاتا ہے اور اس نقطے پر پہنچ کر یادیں ہی ایک سہارا ہوتی ہیں۔"
(میراجی: مکتوب بنام الطاف گوہر) بحوالہ وزیر آغا: میراجیؔ کا عرفانِ ذات، شب خون، جولائی 1968ء ص 4۔

43۔ میراجی کی نظمیں (دیباچہ) ص 11

44۔ ''..........اور آج ذہنی تلخی کو کم کرنے کے لیے اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لیے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں مجھے بار بار پرانے ہندستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کھنیا اور برندابن کی گوپیوں کی ایک جھلک دکھا کر ویشنو مت کا پجاری بنا دیتا ہے۔'' میراجی، بحوالہ ایضاً ص 11۔

45۔ بحوالہ فتح محمد ملک: میراجی کی کتاب پریشاں، فنون، لاہور، شمارہ نمبر 8 ص 63۔

46۔ اس نظم کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

اس زمانے میں کہ جنگل تھا یہ باغ
کھلے بالوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
بھولے رستوں کا جو بے دھیانی میں کھو جاتے ہیں۔

47۔ سمندر کا بلاوا سے یہ اقتباس دیکھیے:

یہ پربت ہے خاموش ساکن
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے۔ دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئنہ ہے
اسی آئنے میں ہر اک شکل نکھری مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو وہ پھر نہ ابھری۔
یہ صحرا ہے..... پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں
مگر میں تو دور..... ایک پیڑوں کے جھرمٹ پہ اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں۔

48۔ اس سلسلے میں میراجی کا حسب ذیل اقتباس دیکھیے:

''ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے۔ اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آتا جا رہا ہے۔ بلکہ آچکا ہے۔''

......میراجی: نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم نمبر، ص 162۔

الف.....اس نقطے پر میراجی جدیدیت کی فکری رو سے کچھ دور بھی ہو جاتے ہیں۔ان کی نظر امکانات پر تھی اس لیے مستقبل کے خطروں کا ویسا شدید احساس ان کو نہیں تھا جو نئی شاعری میں خوابوں کی مکمل تباہی اور بدی کے ثبات پر ایک غم آمیز یقین کے سبب واضح شکلوں میں رونما ہوا۔

(ب) نئی شاعری میں بہانوں کے اظہار کا رنگ نایاب ہے اور ماحول سے بیزاری کا اظہار نمایاں...... یہ بیزاری افسردگی اور احتجاج دونوں سطحوں پر ظاہر ہوئی ہے۔

(ج) نئی شاعری میں سہاروں کا تصور کسی بیرونی نقطے پر مرکوز نہیں۔ سہاروں کا تصور معاشرتی اصلاح و تعمیر سے وابستہ ہوتا ہے۔نیا شاعر صرف صورت حال کا اظہار کرتا ہے ان قیاسات کا نہیں جو مستقبل کے منتظر ہوں۔

(د) نئی شاعری میں احساسِ تنہائی کے مضمرات بہت پیچیدہ ہیں۔یہ تنہائی صرف جسمانی یا جذباتی سہاروں کے فقدان کا نتیجہ نہیں بلکہ نفسیاتی اور تہذیبی ہے۔چنانچہ گھر کی دنیا میں بھی تنہائی کا احساس ساتھ رہتا ہے۔اس مسئلے کا ایک اور اہم پہلو تنہائی کی جستجو کے طور پر بھی ظاہر ہوا ہے جس کے اسباب صنعتی معاشرے کی سردمہری اور روحانی ناداری میں دیکھے جاسکتے ہیں۔راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون "تنہائی کا مسئلہ" (شب خون الہ آباد) میں تنہائی کے مسئلے کے اس پہلو کا احاطہ کیا ہے۔

49۔ نئی شاعری کی بنیادیں،سوغات،جدید نظم نمبر،ص163/64/65۔

50۔ راشد:لا=انسان (ایک مصاحبہ)،الشال،لاہور،جنوری1969ء ص27۔

51۔ نئی شاعری کی بنیادیں،سوغات،جدید نظم نمبر،ص163۔

52۔ لا=انسان ص5۔

53۔ راشد:ایک خط (سلیم احمد کے نام)،راشد نمبر،شعر و حکمت،ص327/28

54۔ بحوالہ ایضاً ص328/29

55۔ ماورا (تعارف طبع اوّل)،طبع چہارم،الشال،لاہور،فروری1969ء ص116

56۔ انسان کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں جاہلوں مردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی اک داستانِ ناتوانی ہے

بنالی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تو نے
یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے زبانی کی

اور نظم کا آخری مصرعہ یہ ہے:

خدا سے بھی علاج درد انساں ہو نہیں سکتا

57. Archibald Macleish : Poetry And Experience, Penguin Books, 1965, P.102

58۔ ایران میں اجنبی، ماہ نو، لاہور، مارچ 1969ء، ص 142

59۔ دست ستمگر کا یہ اقتباس دیکھیے:

اسی روح شب گرد کا
اک کنایہ ہے شاید
یہ ہجرت گزینوں کا بچھڑا ہوا قافلہ بھی
جو دست ستمگر سے مغرب کی مشرق کی پہنائیوں میں
بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

60۔ کوئی مجھکو دور زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو
کوئی یہ بتا دو کہ حاصل ہے کیا ہستی رائیگاں سے
کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر (پہلی کرن)
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی
زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو
یا زوال عمر کا دیو سبک پا روبرو
یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم
(کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

61۔ ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے

سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے (ریگِ دی روز)

62۔ یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم نہ مثال ہم (ہمہ تن نشاط وصال ہم)

63۔ لا=انسان ص23۔

64۔ ''یہ رتی نہ ہو تو کہاں ہم میں تم میں
ہو پیدا یہ راہِ وصال''
مگر ہجر کے ان وسیلوں کو وہ دیکھ سکتا نہیں
جو سر اسر ازل سے ابد تک تنے ہیں
جہاں یہ زمانہ......ہنوز زمانہ
فقط اک گرہ ہے: (زمانہ خدا ہے)

65۔ لا=انسان ص30۔

66۔ احمد ندیم قاسمی: اردو شاعری آزادی کے بعد، نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب، ص24/25

67۔ اختر احسن: نئی شاعری کا منشور، نئی شاعری، ص36/37

68. Edgar Wind : Art And Anarchy, Faber & Faber, 1963, P.87

69. Lionell Trilling : Art and Neurosis, in Art And Psychoanalysis, P.517

70. Ibid, 517.

71۔ میں کہاں آ گیا کس جگہ آ گیا
کوئی منزل نہ رہبر نہ جادہ مرا
پھر بھی ہو ذوقِ آوارگی کا بھلا
ڈھونڈتا پھر رہا ہوں تجھے جا بجا
اے مری آرزو
اے چراغِ رہِ جستجو

(افریقہ کی طرف: سندباد)

کیسے اس میں (شہر) اپنی روح کی جیوت جگاؤں
کیا ترکیب کروں

اس کی چھاتی پر بیٹھا
سوچ رہا ہوں

(پگڈنڈی: شہرزاد)

اونچائی یا گہرائی میں
اونچائی اور گہرائی میں
میرے معنی کہیں تو ہوں گے
اپنے معنی کھوج نکالوں
تب جا کر یہ راہ کٹے گی

(شب گشت)

72۔ گاہے چوراہے میں چکا چوند مندمل زخم
خوف ناک گمبھیر چشم بد دور تیرہ نجس
حرام مغز امتحان میں ہے

(قدیم بجر)

73۔ اور میں گھڑی کی ظالم سوئیوں کی ٹِک ٹِک میں
دن کے زرد پہاڑ پہ چڑھنے لگتا ہوں (کوہ ندا)

74. Quoted from The TimesOf India, New Delhi, July 18, 1972, P.4.

75۔ مآخذ (دیباچہ) ص 41۔

76۔ ایضاً ص 14/15

77۔ خوشبو کی ہجرت (ایک مکالمہ)، سویرا، لاہور، شمارہ 17/18 مدیر حنیف رامے، نذیر چودھری، ص 221۔

78۔ محمد حسن عسکری: انسان اور آدمی، مکتبہ جدید، لاہور، اکتوبر 1953ء ص 183۔

79۔ اختر الایمان: کچھ شاعر کے بارے میں، نجات سے پہلے (قاضی سلیم) مکتبہ شب خون، الہ آباد، ص 105

80۔ خلیفہ عبدالحکیم: فکر اقبال، ناشر بزم اقبال، لاہور۔ (الائیڈ پریس لاہور)
'علامہ خود فرماتے ہیں کہ میں تشکیک اور تفلسف کے ظلمات میں سے ہوتا ہوا ایمان و یقین کے آبِ حیات تک پہنچا ہوں۔' ص 724

81۔ محمد صفدر: بے راہ روی کی ضرورت، مضمون مشمولہ نئی شاعری ص 215/216

82۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، مضمون مشمولہ نئی شاعری، ص 131/32

83. Bhagvad - Gita, Chapter VII, New American Library, 1956. P.71.

"I am the essence of the waters,
The Shining of the Sun and the Moon;
Om in all the Vedas,
The word that is God.
It is I who resound in the ether
And am potent in man.
I am the sacred smell of the earth,
The light of the fire,
Life of all lives,
Austerity of ascetics.
Know me, eternal seed
of everything that grows:.........."

84۔ انتظار حسین: نیا ادب اور پرانی کہانیاں، نیا دور، کراچی شمارہ 23/24، ص 50۔

85۔ اختر احسن: میری زین غزلیں اور زین بدھ مت، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11۔ نومبر 1962ء ص 133۔

86۔ نیا اسم (ایک گفتگو، ناصر کاظمی اور انتظار حسین کے مابین) نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص 95۔

87۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، نئی شاعری، ص 131/32۔

88۔ اختر احسن: نئی شاعری کا منشور، نئی شاعری، ص 29۔

89۔ اختر احسن: میری زین غزلیں اور زین بدھ مت، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11، ص 135

90. Quoted from The Chief Currents of Contemporary Philosophy, P.551.

91۔ اس سلسلے میں انیس ناگی کے یہ جملے بھی توجہ طلب ہیں: ''نئی شاعری کا تصوراتی اور جذباتی لہجہ ایک مخصوص تاریخی اور تمدنی سیاق و سباق سے ماخوذ ہے۔ 1947ء سے فوراً بعد کی منظومات میں جس جذباتی اضمحلال اور ذہنی افسردگی کا احساس ملتا ہے وہ پرانے ثقافتی اثاثے سے علاحدگی کا Nostalgia ہے۔'' مضمون ''نئی شاعری کا منصوبہ'' نئی شاعری، ص 40۔

92۔ فراق گورکھپوری: من آنم، ادارۂ فروغ اردو، لاہور، 1962ء ص 189

93۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، نئی شاعری، ص 145۔

94۔ نیا آسم: نیادور، کراچی، شمارہ 7/8، ص 92۔

95۔ ایضاً ص 92۔

96۔ جیلانی کامران: مائتھالوجی اور اسلام، ادب لطیف، لاہور، جنوری 1963ء ص 8/9/10/1۔

97۔ سردار جعفری: ترقی پسند ادب، ص 193/94/203۔

98۔ انتظار حسین: اجتماعی تہذیب اور افسانہ، نیادور، کراچی شمارہ 18/18، ص 68۔

99۔ مثلاً اس باب میں نئی غزل کی روایت کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ اس موضوع پر راقم الحروف کے تین مقالے: (1) سوالیہ نشان اور آج کی غزل (2) اردو غزل 1947ء کے بعد (ہندستان میں) اور (3) نئی غزل کی روایت، بالترتیب۔ فنون، لاہور کا غزل نمبر، شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی کی جانب سے شائع ہونے والی ایک کتاب ''اردو ادب آزادی کے بعد'' اور شعر و حکمت، حیدرآباد میں شائع ہو چکے ہیں۔

●

دوسرا باب

- نئی شاعری (2)
- (نئی جمالیات۔فنی ولسانی مسائل)

•

•

پچھلے باب میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کا جو منظر نامہ پیش کیا گیا اس سے ایک نئے ذہنی ماحول کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ تصویر ''جدید'' کے تاریخی اور مادّی تصور (حاؔلی اور آزاؔد کی اصلاحی تحریک) اور ''جدید'' کے سیاسی، اقتصادی یا تہذیبی تصور (ترقی پسند تحریک) دونوں سے فی نفسہٖ مختلف ہے۔ اس پر ''جدید'' کے اس منطقی تصور کا اطلاق بھی ممکن نہیں جس کی تشکیل سائنسی عقلیت کے ہاتھوں ہوئی تھی اور جس کے مضمرات پر ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں تفصیل کے ساتھ گفتگو کی جا چکی ہے۔ یہ تصویر نئے انسان کے مقاصد اور اس سے وابستہ امکانات و فرائض کے بجائے اس کی حقیقی صورت حال پر مبنی ہے، ایک انتہائی پیچیدہ اور پُراسرار حقیقت کے زندہ و متحرک پیکر کی شکل میں۔ یہ پیکر پورے انسان کا ہے، صرف اس کے اخلاقی یا سماجی یا سیاسی یا اقتصادی وجود کا مظہر نہیں۔ اسی لیے اس کی ترکیب میں جابجا وہ تضادات دکھائی دیتے ہیں، جن سے زندگی کی پیچ در پیچ کلیت عبارت ہے۔ تاریخیت، مظہریت، وجودیت، مذہبیت مابعد الطبیعیات اور نفسیات، ان سب کا موضوع متخالف میلانات اور جذبہ و جبلّت کی ڈور میں بندھی ہوئی ذات اور اس کی کائنات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فکر کے اُن زاویوں کی کارفرمائی بہت واضح ہے جن کی علمی اور فلسفیانہ تعبیر و تشریح نئی حسیات سے متاثر اور اس پر اثر انداز ہونے والے علما اور مفکرین نے کی ہے۔ جو افکار و نظریات جدیدیت کو فلسفیانہ اساس فراہم کرتے ہیں، بیشتر صورتوں میں وہ نئی شاعری کا فکری سرچشمہ نہیں بلکہ اس طرز احساس کے مؤید ہیں جس نے اردو کی شعری روایت میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اس سلسلے میں ایک توجہ طلب مسئلہ یہ ہے کہ مغربی شعر و ادب میں فکر و احساس کے نئے زاویوں کا اظہار انیسویں صدی کے اواخر سے ہی نظر آنے لگا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ اپنی مخصوص جذباتی اور ذہنی فضا کے سبب ان ادوار سے زیادہ اضطراب آگیں تھا جن کی اثرانگیزی فرانسیسی اشاریت پسندی اور جرمن رومانیت کے فروغ و تشکیل کا باعث ہوئی۔ اسی لیے جدیدیت کے خدوخال مغربی شعرا کے یہاں بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں میں ہی اچھی طرح روشن ہو چکے تھے۔ اردو شاعری نے حاؔلی و آزاؔد سے ترقی پسند تحریک تک، چند مستثنیات سے قطع نظر، ادب کے ایک میکانکی اور سماجی تصور کو ہمیشہ اپنا نشان امتیاز سمجھا اور زندگی کے ان مناصب کی جانب دراز دست رہی جن کی تکمیل کا حق اصلاً سیاسی قائدین اور سماجی مصلحوں کو پہنچتا تھا۔

اجتماعی مسائل کی طرف اجتماعی رویے اور ردِ عمل کے اظہار کا سبب اردو شعرا کی یہی اصلاح پسندی تھی، اور تعمیر و فلاح کے اسی شوق کا نتیجہ تھا کہ حالی و آزاد سے ترقی پسند شعرا تک اردو شاعری کم و بیش ہمیشہ فن کے ایک سماجی تصور کی تابع رہی۔ تخلیقی عمل، سماجی عمل بن گیا اور افادہ و مقصد کے سماجی معیاروں کے تحت افکار و اظہار کی حدیں متعین کر دی گئیں۔ شاعری زندگی کی آئینہ بندی اور تنقید سے آگے بڑھ کر زندگی کا منصوبہ بن گئی۔ ظاہر ہے کہ اس طرزِ فکر کے اظہار کی بہتر صورتیں سماجی علوم مہیا کر سکتے تھے۔ زندگی پر سائنس اور سیاست کے تسلط کی روشنی میں یہ خیال محض ایک خواب تھا کہ شعر و ادب یا فنونِ لطیفہ کے ذریعے تباہی کے اس سیلاب کو روکا جا سکتا ہے جو موجودہ معاشرے کی پریشاں نظری اور بحران کا سبب ہے۔ معاشی اور مادّی ضرورتوں کی آسودگی بھی اگر شعر و ادب کے وسیلے سے ممکن ہو سکتی تو آج انسانی معاشرہ ان مسائل کے بارے سے شاید یکسر محفوظ ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ فنون بھی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسانی جذبہ و شعور کی نوعیت و جہت میں ایک خاموش اور آہستہ خرام تغیر کا سبب بنتے ہیں لیکن یہ تغیر لازمی طور پر سماجی ضرورتوں کے مطابق نہیں ہوتا، نہ ہی اس کا نتیجہ حتماً مادّی اور طبیعی سرگرمیوں کے کسی تعمیری سلسلے کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ادب اور فن سے متاثر ہونے کے لیے بصیرت و تفہیم کی جو سطح درکار ہوتی ہے وہ انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں متاعِ عام نہیں رہی۔ عوامی فن و ثقافت کی قدریں عوام کی معصوم خواہشوں اور خوابوں کی طرح براہِ راست اور سہل الفہم ہوتی ہیں۔ ان کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور زندگی کے تمام مسائل و معاملات اس سادگی کا مظہر۔ اس مسئلے پر پچھلی کتاب میں بحث کی جا چکی ہے کہ عوامی فن کی ماہیت و ہیئت بالطبع فن کے ترقی یافتہ معیاروں سے مختلف ہوتی ہے۔

شاعری کو اگر منصوبہ بند مقاصد کا ترجمان بنایا جائے تو ضروری ہوگا کہ اس کے صیغۂ اظہار کے سلسلے میں بھی وہ شرطیں ملحوظ رکھی جائیں جن کا پابند شاعر اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ کیونکہ کسی بھی گروہ کی ذہنی قیادت کے لیے اس گروہ کی سطحِ شعور کا احترام بہر نوع ایک لازمی امر ہے۔ جدیدیت چونکہ اجتماعی تجربات و مسائل کو بھی ذاتی تجربے کے بغیر قبول نہیں کرتی اس لیے ہر شعری پیکر (ذاتی تجربے سے مشروط ہونے کے بعد) ایک قائم بالذات مسئلہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ فن کی آزادانہ حیثیت میں یقین نے فنی اور لسانی اعتبار سے بھی نئی شاعری کو اپنی پیشرو شاعری کی بہ نسبت پیچیدہ تر بنا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فن کی طرح شاعری بھی کاری گری اور تکنیک ہے لیکن یہ تکنیک کسی بتائے ہوئے طریقے کے میکانکی معمول کی آفریدہ نہیں ہوتی (1) شاعری میں زبان اور اس کے تمام اوزاروں کی طرف شاعر کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ اس رویے کی تربیت میں اس کی روایت اور ماحول کے اثرات کی اہمیت مسلّم ہے۔ تاہم ذاتی تجربے اور طرزِ احساس کی زائیدہ شاعری لسانی اور فنی اعتبار سے ہمیشہ عمرانی معاہدوں کی پابند نہیں ہوتی۔ اس لیے ہر شاعر کے مطالعے میں اس کے انفرادی طریقِ کار اور استعداد، نیز زبان کی طرف اس کے

ذاتی رویّوں کی تلاش وتفہیم ناگزیر ہے۔

فلسفیانہ سطح پر زبان اور اس کے اظہار کی گوناگوں صورتوں کے تجزیاتی مطالعے کی جانب باقاعدہ توجہ سب سے پہلے منطقی اثبات پسندوں نے کی۔ منطقی اثبات پسندی کے موسّس وٹگنسٹائن سے لے کر اس فلسفے کے نسبتاً جدید تر مفسّر دارنک تک کے افکار کا خلاصہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں پیش کیا جا چکا ہے۔ وٹگنسٹائن نے اپنے "فلسفۂ منطق کے رسالے" میں لسانی اظہار کے جس مسئلے کو اپنا کلیدی موضوع بنایا تھا وہ علامت ہے۔ لفظ اور خیال کے رشتے اور لفظ کے علامتی تبدّل کے سوالات پر تمام منطقی اثبات پسندوں نے بحث کی ہے اور چند اختلافات کے باوجود بعض متفقہ نتائج تک پہنچے ہیں۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس میں یہ تفصیلات بیان کی جا چکی ہیں۔ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ افکار کی طرف اسالیب اظہار کے معاملے میں بھی اُردو کی نئی شاعری تا حال ایسے مسائل میں اُلجھی ہوئی ہے جو مغرب میں جدیدیت کے مفسروں کو اب سے تقریباً چالیس برس پہلے درپیش تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں جدیدیت کی روایت نے جو رُخ اختیار کیے، ان کے تاثر اور رنگ و آہنگ میں اضافہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دہائیوں میں ہوا۔ مگر ان افکار کی روایت مغرب میں اب خاصی طویل اور مستحکم ہو چکی ہے۔ اردو شعرا کے یہاں یہ روایت ابھی تک تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ اسی طرح اردو کا نیا شاعر ابھی تک علامت کے مسئلے کو حل نہیں کر سکا ہے اور نئی شاعری کا معتد بہ حصہ علامتی اظہار کی پیچیدگیوں کو سمجھے بغیر بیشتر اردو قارئین کے لیے یکسر ناقابل فہم رہے گا۔ اس سلسلے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ لفظ کا علامتی تبدّل اور اشیا یا تجریدی تجربوں کا علامتی اظہار، تخلیقی عمل کی پوری روایت سے علاقہ رکھتا ہے اور اس طرز احساس یا طریق کار کے اسباب تخلیقی اور فنی ہی نہیں نفسیاتی اور خلقی بھی ہیں۔ لیکن مغرب کی نئی شاعری اور کم و بیش تمام ممالک کے موجودہ آواں گارد حلقوں میں اظہار کے صیغہ و آہنگ کی نوعیت اردو کے نئے اسالیب شعر کے مقابلے میں زیادہ تیز رفتار تبدیلیوں کی ہم رکاب ہے۔ علامتوں میں سوچنا یا اشیا کو علامتوں کی سطح تک لانا، حسّی اور نفسیاتی تجربوں کی تجسیم کے ذریعے حقائق کا علامتی ادراک، انسانی فطرت کا ایک خودکار عمل ہے۔ پس یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ استعارہ سازی یا پیکر تراشی کی گرفت سے مکمل آزادی کا حصول ممکن ہے لیکن مغرب کے آواں گارد حلقوں میں مشینی جمالیات (Vehicle Aesthetics) براہ راست شاعری (Direct Poetry) یا بیان کی شاعری (Poetry of Statement) جس تیزی کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتی جا رہی ہے، اس نے شعر کی خارجی ہیئت کے نئے اصول ترتیب دیے ہیں۔ بودلیر نے بہت پہلے یہ بات کہی تھی کہ "وہ وقت دور نہیں جب یہ حقیقت سمجھ لی جائے گی کہ ہر وہ ادب جو سائنس اور فلسفے کے درمیان دوستانہ طریقے سے سفر طے نہیں کرتا خود اپنے ہاتھوں اپنی موت یا خودکشی کا مرتکب ہوگا۔" (2) سانتیانا کو توقع تھی کہ عقلی تعلیم سے محرومی کے سبب قدیم زمانوں کے شعرا جن نیم متصوفانہ

دنیاؤں میں بھٹکتے پھرتے تھے، اب عقل وشعور کی مدد سے نیا شاعران دنیاؤں سے الگ ایک نئی دنیا (تخلیقی) کی تعمیر میں کامیاب ہوگا، اور اس کی شاعری کی جڑیں تصوریوں کے بجائے سچے انسانی تجربوں میں پیوست ہوں گی۔ (3) یوجین ویرون نے بھی کم وبیش اسی خیال کا اظہار کیا تھا، یہ کہتے ہوئے کہ فن اساطیری تخیل سے کنارہ کش ہو کر سائنسی بن جائے گا۔ (4) غرضے کہ مغربی علمائے ادب کے افکار میں، جابجا اس قسم کی شہادتیں دیکھی جا سکتی ہیں جن سے اساطیری اور علامتی تخیل کے بجائے ایک عقلی اور سائنسی صیغۂ اظہار کے امکان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس طرز فکر کا سلسلہ مغرب میں گذشتہ صدی کے اواخر ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ سائنسی فکر کے فروغ نے بیسویں صدی کے اوائل میں اس زاویۂ نظر کو اور تقویت پہنچائی، چنانچہ 1913ء میں دی زاپاس اور ہیوی لینڈ نے The Modern Evolution of Plastic Expression میں یہ اعلان کیا کہ ''فن سائنس سے متاثر ہی نہیں اس میں جذب ہوتا جا رہا ہے۔'' لیکن اس کتاب میں یہ جملہ بھی شامل ہے کہ ''ابھی ہم شاید اس منزل تک نہیں پہنچے ہیں جہاں فن کو انسان کا خالصتاً سائنسی اظہار تصور کیا جا سکے۔'' اس ضمن میں اسٹرنڈ برگ کی یہ بات زیادہ حقیقت پسندانہ تھی کہ اگر فن سائنس کی طرح تعمیمیت زدگی کی شکار ہو گیا تو تحیّر کے عنصر سے یکسر خالی ہو جائے گا۔ سائنسی اظہار کی خوبی اس کا تیقّن اور استدلال ہے۔ فن کی بقا کا دارومدار اس کے ابہام اور عدم تیقّن پر ہے جو ذہن کو کبھی آسودہ ومطمئن نیز بے نیازِ جستجو نہ ہونے دے۔ پھر سائنس ہمیشہ مجرد وضاحتیں کرتی ہے۔ فنون تجریدی حقائق اور اصولوں کو بھی زندہ اور متحرک پیکروں میں ڈھال دیتے ہیں۔ (5) اس لیے نہ سائنس کو کبھی فن کا رتبہ مل سکتا ہے نہ فن کو سائنس کا، تاوقتیکہ ذہنی ارتقا کے کسی موڑ پر ان کے باہمی امتیازات کا احساس ہی بالکل ختم نہ ہو جائے۔ بودلیر یا سانتیانا یا یوجین ویرون وغیرہ کے قیاسات کی بنیادیں فی الاصل اس خوف پر قائم تھیں جس کے اسباب مادیت اور تعقل کی غیر متوازن فضا میں انسان کی جذباتی زندگی اور تخیلی قوتوں کے ممکنہ خاتمے نے فراہم کیے تھے۔ خوف کی شدت نے ان کی بصیرت کو بھی ایک مبالغہ آمیز نتیجے تک پہنچا دیا۔ وہ اس بنیادی صداقت سے دور ہوتے گئے کہ اساطیری تخیل یا سرّی تجربے عقلیت سے بُعد یا محض قدامت زدگی کے ترجمان نہیں ہوتے اور ان تجربوں کی نمود بعض ایسے عناصر کی رہینِ منت ہوتی ہے جو انسان کی باطنی ترکیب میں شامل ہیں۔ اس سے قطع نظر، سچے انسانی تجربوں کا تصور بھی اضافی ہے۔ قدما، متصوفانہ تجربوں اور اساطیری وقائع کو مشہود سچائیوں کی طرح محسوس کرتے تھے اور ان کا تخیل جن تصوریوں کی تخلیق کرتا تھا، وہ ان کے نزدیک کسی بھی صورت میں حقیقتوں سے کمتر اور فرومایہ نہیں ہوتے تھے۔ منطقی اثبات پسندوں نے بھی مابعد الطبیعیات کو محض پراسرار اور انوکھے لسانی پیرائے سے تعبیر کیا تھا اور طبیعی تجربوں اور حسی واردات کو ایک ہی معیار کے مطابق سمجھنے کی سعی کی تھی۔ لیکن بالآخر یہ کہہ کر کہ حسی اور تخیلی تجربے گہرے جذباتی ایقانات کا نتیجہ ہوتے ہیں، وہ اپنے موقف سے ہٹ گئے۔ مغرب کا نیا شاعر براہ راست اور

خطابیہ انداز بیان سے نہ تو خوفزدہ دکھائی دیتا ہے نہ ہی اس کے لیے علامت سازی کا عمل کسی ایسے فریضے کی حیثیت رکھتا ہے جس کی مثال فرانسیسی اشاریت پسندوں کے یہاں ملتی ہے۔ فکر میں تبدیلیوں کے ساتھ اظہار کے سانچوں کا بدل جانا ایک فطری امر ہے۔ چنانچہ مغرب کے آواں گارد شعرا کے یہاں بھی شعری اسلوب کی نت نئی شکلیں دکھائی دیتی ہیں اور اس سلسلے میں تجربہ پسندی کی رو، لسانی اظہار کے ایسے تحیّر خیز میلانات تک جا پہنچی ہے جس کی مثال دادا یا سرریلیسٹ مصوروں کی روایت سے آگے اب Brute اور Action Painters کی تصویروں سے دی جاسکتی ہے۔ یعنی حقیقت کو وہ اس کی مکروہ ترین ہیئت میں دریافت کرتے ہیں اور بدصورتی میں سچائی کا نشان پاتے ہیں۔ مختصراً اسے حقیقت کی ایکس رئینگ (X-Raying) کا عمل کہا جاسکتا ہے۔(6) ان حقائق کی طرف اشاروں کا مقصد اس بات کی وضاحت ہے کہ ہر چند مغرب میں سائنسی صیغۂ اظہار کے ہاتھوں علامتی اظہار کی شکست کے اندازے لگائے جاتے رہے اور معاصر مغربی شعرا (مثلاً گنس برگ، فرلنگ ہٹی، کورسو) کبھی کبھی علامتی اسلوب اور طریق کار کو ترک کر کے براہ راست اور بیانیہ انداز بھی اختیار کرتے ہیں، اور رفتہ رفتہ ایک ایسی نئی شعریات کا خاکہ بھی سامنے آتا جا رہا ہے جس میں فکر کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب بیان بھی مجرد ہے، تاہم یہ فیصلہ گہری توجہ کا طالب ہے کہ مجرد فکر مجرد صیغۂ اظہار میں شعر کی تعمیر کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یوں زندگی کے ہر شعبے میں مستثنیات کی گنجائش ہمیشہ باقی رہتی ہے، علی الخصوص ادب میں، کسی اصول کو کلیہ نہیں بنایا جاسکتا۔

اردو کی نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے اس کا غالب عنصر آج بھی الفاظ، اشیا اور مظاہر نیز حسّی تجربوں کا علامتی تبدل ہے۔ علامت سازی کے میلان کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر پر دیومالا، مذہب اور نفسیات سے متعلق مباحث میں نظر ڈالی جا چکی ہے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس۔ ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان) تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور نئی شاعری میں علامتوں کے استعمال کی نوعیتوں کا جائزہ اگلے باب میں لیا جائے گا۔ اس سے پہلے علامتی اظہار کے عمومی مسائل اور مضمرات پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے۔ جہاں تک معنی کی ایک سے زیادہ سطحوں کا تعلق ہے وہ تخلیقی اظہار کی ہر ہیئت میں (وہ علامتی ہو یا غیر علامتی) ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ ہر معنی خیز فن پارے کے تاثر اور مفہوم کی لہریں بہ یک وقت کئی سمتوں میں سفر کرتی ہیں اور ان کی وساطت سے حقیقت کے کئی مراکز تک پہنچا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں اظہار کی اس سطح کا ذکر نہیں جہاں شاعر کی گرفت لفظ کی صرف اوپری یا اکہری پرت پر ہوتی ہے اور وہ لغوی معنی کے جبر سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں الفاظ کا استعمال صرف ذہنی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور استدلالی منطق کا مطیع۔ چنانچہ الفاظ سے واقعے کی تصویر تو بن جاتی ہے لیکن اس میں کسی وسیع تر حقیقت کے مخفی نشانات کا عکس نہیں ابھرتا۔ اظہار کی پوری عمارت زمین کے اوپر کھڑی دکھائی دیتی ہے، سب کچھ واضح، دوٹوک اور بے حجاب۔ زیر زمین جانا نہ تو شاعر کے لیے ممکن ہوتا ہے نہ وہ دوسروں

کے لیے اس کی گنجائش چھوڑ تا ہے۔ اس کا ہر لفظ متعین، طے شدہ اور متوقع صورتوں میں معنی کی ترسیل کرتا ہے۔ نتیجۃً اس سے ذہنی طور پر تو متاثر ہوا جا سکتا ہے، لیکن کسی تخلیقی تجربے تک رسائی نہیں ہوتی۔

اظہار کی یہ ہیئت تخلیقی نہیں، کاروباری ہے۔ اسی لیے اس کا بنیادی وصف تیقن اور معنی کا تعین ہے۔ سننے والے اور کہنے والے کے درمیان کوئی دھند لکا یا تذبذب کا کوئی احساس حائل نہیں ہوتا، نہ ہی معنی کی دریافت کے بعد استعجاب کی کسی کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے۔ کاروباری اظہار میں الفاظ معانی کی ترسیل کے بعد اپنی اہمیت کھو بیٹھتے ہیں، چنانچہ سننے والا الفاظ کے بجائے صرف ان کے مافیہ کو توجہ کا مرکز بناتا ہے۔ تخلیقی ہیئت الفاظ کو بھی مافیہ کے درجے تک پہنچا دیتی ہے اور انھیں وسیلے کے بجائے فی نفسہٖ مقصد بنا دیتی ہے یعنی مافیہ میں الفاظ اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

علامت کے بارے میں یہ تصور بہت گمراہ کن ہے کہ وہ متعلقہ شے کے وجود کی نمائندگی محض کا فرض انجام دیتی ہے۔ یہ خدمت اپنے محدود اور لغوی مفہوم میں الفاظ بجا لاتے ہیں۔ کلمات تشبیہہ بھی کم و بیش اسی مقصد کی تکمیل کرتے ہیں چنانچہ تشبیہہ کی مثال اس ترازو سے دی جا سکتی ہے جس کے دونوں پلڑوں پر دو مختلف اشیا کے مابین مقدار کے توازن کی جستجو کی جائے۔ اس عمل میں مشبہہ اور مشبہ بہ کی باہمی ہم آہنگی انھیں ایک دوسرے کی گرفت سے نکلنے نہیں دیتی اور معنوی طور پر انھیں ایک دوسرے کا عکس بنا دیتی ہے۔ انھیں نیا رنگ تو عطا کرتی ہے مگر اس رنگ کو کوئی نیا تاثر، معنی کا کوئی نیا نقش نہیں بخشتی۔ بفرض محال یہ ہو بھی جائے تو اس تاثر یا معنی کی فضا اصل شے کی چہار دیواری میں سمٹی رہ جاتی ہے۔ بلاشبہ ایک اچھی تشبیہہ ایک نئے جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتی ہے لیکن تجربے کی لہر اس شے کی سطح سے اوپر اور قید سے باہر نہیں جاتی جسے تشبیہہ کی اساس یا موضوع کی حیثیت حاصل ہو۔ تشبیہہ کے عمل کی اسی محدودیت سے تنگ آ کر ملارمے نے تخلیقی اظہار کی لغت سے مثل، مانند، طرح جیسے الفاظ کے اخراج کا اعلان کیا تھا۔

علامت کا معاملہ مختلف ہے۔ یہ متعلقہ شے کے وجود کا نہیں بلکہ اس کے لمحہ بہ لمحہ بڑھتے اور پھیلتے ہوئے تصور کا انکشاف ہے۔ اس کی تعیین کا عمل متعلقہ شے کو محض ایک نیا نام اور نیا آہنگ ہی نہیں عطا کرتا بلکہ اسے ایک نئی شخصیت سے بھی ہمکنار کرتا ہے۔ سوسین لینگر نے کہا تھا کہ یہ عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے لیکن 'استدلال سے پہلے' کا مطلب یہ نہیں کہ علامتی تعین کا عمل غیر عقلی ہے۔ وضاحت کے لیے سوسین لینگر کے یہ الفاظ دیکھیے:

> علامت متعین کرنے کا عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے،
> تعقل سے پہلے نہیں۔ یہ انسانی تعقل کا نقطۂ آغاز ہے اور
> تفکر، تخیل اور تعمل سے زیادہ ہمہ گیر اور عمومی ہے۔(7)

پھر غیر منطقی منطق بھی ایک عقلی جواز رکھتی ہے۔ ریں بو کا یہ دعویٰ کہ میں نے اپنے آپ کو موہوم شکلوں کا عادی بنا لیا ہے، اس غلط فہمی کا موجب بھی بن سکتا ہے کہ علامتوں کی دریافت اور تعین کا عمل شعور سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا اور اس کے لیے خواب یا جنون کی کیفیت ضروری ہے۔ کبھی کبھی یہ صورت حال بھی معاون ہوسکتی ہے اور یہ عمل قطعاً غیر شعوری بھی ہوسکتا ہے یا شعور کی اس سطح کا اظہار جس کی منطقی تعبیر ممکن نہ ہو۔ (مثلاً شاگال کی تصویروں میں حکومت کی ہر تنبیہ کے باوجود کلیسا کی علامات کا در آنا) لیکن عام طور پر یہ راہ سفر شعور کی رفاقت کا مطالبہ کرتی ہے۔ وٹنی تو یہاں تک کہتا ہے کہ فکر کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ علامت معیّن کرے۔(8) یعنی علامت انسانی شعور کی فطری سرگرمی ہے۔ تخلیقی اظہار میں اگر اس فعلیت سے کام نہیں لیا جاتا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ فنکار تخلیقی عمل کے ایک انتہائی اہم راستے پر چلنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ زندگی کے روزمرہ مظاہر کو علامت ندرت بخشتی ہے۔ رسمی اور کاروباری زبان میں اگر ان مظاہر کو سمیٹنے کی سعی کی جائے تو ان کا تاثر بیان واقعہ کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکے گا۔ اس سے قطع نظر، موہوم تجربوں کی دنیا جس کے سحر سے کوئی تخلیقی ذہن آزاد نہیں ہوتا، رسمی زبان کے ذریعہ نہ تصور میں لائی جاسکتی ہے نہ اس کا فنکارانہ اظہار ممکن ہے۔ اس دنیا کی کئی باتیں براہ راست اظہار سے عدم مطابقت کے سبب رسمی پیرایۂ بیان میں ان کہی رہ جاتی ہیں اور انھیں لفظوں کی منطقی ترتیب یا استدلالی زبان کے بجائے کسی علامتی اصول کے ذریعہ ہی دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ زمانی اور مکانی تقسیم کے باعث مختلف البعد اور ایک دوسرے کے لیے بظاہر نامانوس اشیا میں داخلی مماثلت کا بھید کسی علامتی اصول ہی کے ذریعے پایا جاسکتا ہے۔

دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب علامتی اظہار کی تفہیم میں علامت کے حدود اور اس کے مخصوص طریق کار کو نظر انداز کرکے اس کو لغوی مفہوم کے کوزے میں محصور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامت اپنے عدم تیقن کے باعث فکر کے مسلسل بڑھتے اور پھیلتے ہوئے مظہر سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔ اسے لفظی سانچے کے لغوی مفہوم تک محدود رکھنے یا سمجھنے کی وجہ، بیشتر صورتوں میں عادت کے جبر یا کسی مخصوص تجربے کے اظہار کے لیے بار بار ایک ہی علامت کی تکرار کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تکرار علامت کو متحجر کردیتی ہے اور اس میں بے لباس اور مطلق الفاظ کی سختی پیدا کردیتی ہے۔ عادت کے جبر کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ نیلگوں آسمان کی وسعت بیشتر لوگوں کے لیے صرف آسمان ہے۔ یہ زاویۂ نظر لفظ آسمان کی لغوی تعبیر کا نتیجہ ہے جو اتنی واضح اور مدلل ہے کہ آسمان اور اس کے رنگ یا اس کی آفاق گیر وسعت کا کوئی انفرادی اور علامتی تاثر خلق کرنے سے پہلے ہی اپنا فیصلہ صادر کردیتی ہے اور دیکھنے والا اس میں کسی مخفی اور پراسرار معنویت کا بھید نہیں پاتا۔ فنی اور تخلیقی مفہوم سے دور رکھنے والی چیز ''بامعنی صورت سے بے بصری'' نہیں بلکہ وہ بے بصری ہے جو مانوس و مشہود اشیا کے نمایاں وجود سے پیدا ہوتی ہے۔ مخصوص معانی کے ساتھ مخصوص علامتوں کی تکرار ایک چھوٹے سے دائرے میں انھیں گردش دے کر پھر لفظ بنا دیتی ہے۔ مثال

کے لیے روایتی شاعری میں قدِ یار کے لیے سرو وشمشاد یا آنکھوں کے لیے نرگس کے الفاظ یا ترقی پسندوں کے یہاں سرخ سویرا اور مقتل ایسی جامد اور مطلق علامتوں کی حیثیت ان نشانات کی ہوتی ہے جو معنی کی دیواروں میں کوئی دریچہ کھلا نہیں رکھتے کہ کسی نئے منظر کا سراغ مل جائے۔ مصوری کے پرانے اسکولوں میں رنگوں کے طے شدہ فکری اور جذباتی انسلاکات، یا جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، اُردو کی شعری روایت میں قفس، آشیاں، سُرخ سویرا، مقتل، دار وغیرہ، یا نئے شعرا کے یہاں ریت، ہوا، سمندر، سایہ، جیسی تقلیدی علامتیں کثرت استعمال اور رسمی حدود میں گردش کے باعث غیر متوقع تجربوں اور تحیر کی روشنی سے پڑھنے والے کے شعور کو منور کرنے کی سکت کھو بیٹھتی ہیں۔ فیشن کا لازمی نتیجہ تھکن ہے، چنانچہ اظہار کی جو نوعیت فیشن کا جز و بنی بہت جلد اپنی روشنی کھو بیٹھی۔ شاعری اور فن کی تمام ہیئتوں کو خبر کی طرح تازہ کار ہونا چاہیے، ایسی خبر جو کبھی باسی نہ ہونے پائے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب جمالیاتی یا فنی پیکر دیکھنے والے کے لیے اتنا مدلل نہ ہو کہ اس کے مفہوم کی حدیں متعین ہو جائیں اور معنی کے کسی نئے امکان کی توقع ختم ہو جائے۔ اس پیکر پر پڑنے والی ہر نگاہ اگر نگاہ اولیں کے تجربے سے دوچار نہیں ہوتی تو یہ پیکر اس کے لیے غیر دلچسپ ہو جائے گا۔

علامتی اظہار کی تمام ہیئتوں میں لسانی علامت پیچیدہ ترین ہوتی ہے، کیونکہ ایک تو علامت کو علامت کے بجائے اکثر بیان واقعہ سمجھ لیا جاتا ہے، دوسرے علامتیں کبھی کبھی معنی یا باطنی تجربے کی ایسی دنیا کا اشاریہ بھی بن جاتی ہیں جس کے لیے پرانی علامتیں بے کار ہو چکی ہوتی ہیں اور جو فی نفسہٖ نامانوس ہوتی ہے۔ اس طرح قاری کا کام معنی تک رسائی سے پہلے یہ ہوتا ہے کہ وہ معنی کے انکشاف کی نوعیت کو سمجھنے کا ہنر بھی جانتا ہو۔ بسا اوقات علامت کو لغوی مفہوم کے دائرے سے الگ کرنے کے بعد بھی قاری اس میں ایسے ہی معانی کی دریافت کا عادی ہوتا ہے جو اس کی مخصوص تربیت اور جذباتی انسلاکات کے باعث کم و بیش متعین ہوتے ہیں۔ اس کوتاہی کے لیے صرف قاری ہی قصوروار نہیں۔ اردو کی شعری روایت میں بیشتر علامتوں کے متحجر ہو جانے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ شعرا اکثر مسلمہ تجربوں کے حوالے سے شعر کہنے کے عادی رہے ہیں۔ مثال کے طور پر قدما اور متوسطین کی شاعری میں آسمان ہمیشہ ظلم وستم کی ایک اندھی قوت سے، گل محبوب سے اور بلبل عاشق سے تعبیر کیا جاتا رہا۔ یا ترقی پسند شعرا بالعموم رات کو سرمایہ دارانہ نظام سے اور سویرے کو اشتراکی جدوجہد کی کامرانی کے لمحے سے تعبیر کرتے رہے۔ ان کے تجربوں کی منطق چونکہ پیچیدگی اور ابہام سے یکسر عاری رہی اس لیے ان کی علامتیں بھی روشن اور بے حجاب ہو گئیں۔ سردار جعفری نے تو یہ تک ضروری سمجھا کہ منزل کی جستجو کا ذکر کرتے ہوئے منزل کی اصلیت کو بھی واضح کر دیا جائے (فیض کی نظم پر جعفری کے اعتراض اور اس کے مضمرات کی جانب اشتراکی حقیقت نگاری کی فکری بنیادوں کے ضمن میں اشارہ کیا جا چکا ہے)۔ اس خرابی کے شکار نئے شعرا بھی ہوئے ہیں چنانچہ نئی شاعری کی کئی

علامتیں کثرت استعمال کے سبب یک رخی لسانی وحدتوں میں ڈھل گئی ہیں۔ دراصل کسی بھی لسانی ہیئت کی تشریح و تعبیر ترجمے کے عمل سے مماثل ہوتی ہے۔ یعنی قاری تفہیم کے لیے الفاظ یا جملوں کا، اپنے ذہن کی بساط پر، اپنے مانوس صیغۂ اظہار میں ترجمہ کرتا جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ طریق کار گمرہی کا سبب بھی بنتا ہے۔ رسمی استعمال میں زبان کی نوعیت جغرافیہ کے اس نقشے کی ہوتی ہے جو دریاؤں، سمندروں، پہاڑیوں اور آبادیوں کے ناموں سے متعارف کرا دیتا ہے لیکن ان کے پس پردہ چھپے ہوئے طوفانوں اور ہنگاموں کی خبر نہیں دیتا۔ اس کی مدد سے واقعات تک پہنچا جا سکتا ہے، حقیقت نگاہوں سے اوجھل رہتی ہے۔ واقعے اور حقیقت سے رشتوں کا مسئلہ بنیادی طور پر فکری ہے جو صیغۂ اظہار میں تبدیلیوں اور ترمیم و تنسیخ کا جواز فراہم کرتا ہے۔ حقیقت واقعے کی ضد نہیں (گرچہ ضد بھی ہو سکتی ہے) بلکہ عموماً اس کی توسیع اور نئی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ حقیقت جو تخیل سے آمیز ہو کر اپنی مخصوص مادی، زمانی اور مکانی قید سے آزاد ہو جاتی ہے، تخلیقی حقیقت بن جاتی ہے۔ علامتی اظہار کی حیثیت یہاں آلۂ کار کی ہوتی ہے جو حقیقت کو واقعے کے ٹھوس اور بے لوچ بدن سے باہر لاتا ہے۔

نئی شاعری میں تخلیقی طریق کار کی حیثیت سے علامتی اظہار کی مقبولیت کا سبب، ہم آہنگی کا وہ عنصر بھی ہے جو معاصر عہد کے تخلیقی طرز احساس اور علامتی اظہار کی مشترکہ قدر ہے۔ فکر کا سفر اب ظاہر سے باطن کی طرف یا مٹی کی کھردری سطح سے تہہ میں چھپے ہوئے سمندروں کی طرف ہوتا ہے۔ تمام مظاہر اور اشیا کا تجربہ فرد کو اس کی اپنی ذات کے حوالے سے ہوتا ہے اور وہ یوں محسوس کرتا ہے کہ حقیقت وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ وہ ہے جس کی ہیئت کا تعین اس کی انفرادیت کرتی ہے۔ ہر فرد کی ذہنی فضا میں کائنات کی ترتیب اس کی اپنی استعداد اور ادراک کے مطابق ہوتی ہے، بشرطیکہ وہ ہر منظر کو اپنی نگاہ سے دیکھے۔ ظاہر ہے کہ یہاں کائنات سے مراد مانوس اشیا کی ہیئت یا مانوس طبیعی وحدتوں کی اس سطح سے نہیں جس کی حقیقت پر بالعموم لوگ متفق الخیال ہوتے ہیں۔ مثلاً دائرہ سب کے لیے دائرہ ہے اور آگ ہر شخص کے نزدیک حدت و حرارت کا مخرج۔ لیکن ان کی خارجی ہیئتوں کی تہہ میں تخلیقی فکر، تجربے کے مختلف الابعاد مراکز اور مختلف النوع صورتوں کا نقش دیکھتی ہے۔ تخلیقی فکر جنسِ بازار نہیں کہ خریدی جائے، نہ ہی اس کے حصول کا ذریعہ مستعار بصیرت ہو سکتی ہے۔ انسانی وجود کی ترکیب میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ حقیقت روشن کر دی ہے کہ انفرادیت ہر فرد کی خلقی ملکیت ہے اور تا وقتے کہ اس متاعِ بے بہا کی حفاظت نہ کی جائے تخلیقی اظہار کی ہر کوشش فن کار کے امتیازی نشان سے محروم ہوگی۔ جدیدیت نے سب سے زیادہ زور انفرادیت کے تحفظ اور انفرادی تجربے سے وفاداری پر ہی دیا ہے۔ چنانچہ نئی حسیت کا تجزیہ و تعبیر کرنے والے تمام مفکروں اور عالموں نے فرد کی صورت حال اور تجربوں کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اسی تجزیے کی روشنی میں فرد کے اجتماعی مسائل پر نظر ڈالی ہے۔ جس طرح فطرت کا قانون یہ ہے کہ زندگی سادگی سے پیچیدگی کی

طرف بڑھتی ہے اسی طرح بقول کیسررتہذیب کا اصول یہ ہے کہ انسان جیسے جیسے مہذب ہوتا جاتا ہے اپنے باطن کی طرف اس کی توجہ میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے (9) اور شاعری یا فنون، بہرصورت، جذبے اور شخصیت کی تہذیب کے بغیر وجود میں نہیں آسکتے۔

معاصر عہد میں انسان کی نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کے احساس میں شدت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انسان کے شعور کی گیرائی میں بھی بتدریج اضافہ ہوا ہے۔ جیسے جیسے وہ اپنی خارجی دنیا سے زیادہ آگاہ ہوتا جارہا ہے، اس کی الجھنیں بھی بڑھتی جارہی ہیں۔ مادّی حقیقتوں کی محدودیت اور تخلیقی یا تخیلی صداقتوں کی وسعت کا تصوّر اُن تہذیبی اور معاشرتی مسائل کے ردِعمل کا اظہار ہے جو انسانی شخصیت کی ہمہ گیری میں مسلسل تخفیف کرتے جارہے ہیں۔ جسمانی سطح پر غیر محفوظیت، بے اطمینانی اور خوف کے احساس نے سائنسی عہد کے انسان کو مذہب اور مابعدالطبیعیات پر پھر سے نظر ڈالنے کی دعوت دی ہے چنانچہ باطنی زندگی کے مظاہر کو اب وہ حقارت اور تمسخر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ اس کا باطن ہی اسے اس کی انفرادیت اور وجود کی وحدت کا شعور دیتا ہے، نیز اسی سطح پر وہ فکروعمل کے تصادمات اور ذاتی واجتماعی زندگی کے تضادات کو محسوس کرتا ہے اور اپنی کلّیت کی حقیقت کو پہچانتا ہے۔ یہ حقیقت اس کی انا کا دوسرا نام ہے جس کے تخلیقی اظہار کے لیے وہ اس انفرادی لمحے کی جستجو کرتا ہے جو اسے رسمی اور پامال وقائع کے حصار سے نکال کر اپنے ذاتی تجربے کا عکاس بناسکے۔ آداں گارد کے تمام میلانات کا مرکز اسی لمحے کی دریافت اور اس کے ادراک کی فنی صورت گری ہے۔ یہ انفرادی لحہ واقعے اور حقیقت کا خطِ امتیاز بھی ہے۔ مثال کے طور پر، ایک ہی منظر دو مختلف افراد کے لیے خارجی یکسانیت کے باوجود الگ الگ تاثرات کا حامل ہوتا ہے۔ منطقی اثبات پسندوں کے نزدیک سچا مشاہدہ ذاتی تجربے کے بغیر ممکن نہیں ہوتا کیونکہ اجتماعی عمل کے ذریعہ یکساں معلومات تو یکجا کی جاسکتی ہیں لیکن تجربے یکساں نہیں ہوسکتے۔ تعمیمی اور بظاہر ایک جیسی نظر آنے والی حقیقتیں تخلیقی اظہار کا مرکز بننے سے پہلے فن کار کے احساس اور خیال کے مرحلے سے گزرتی ہیں اور خیال یا احساس تجربے کی ہی ایک ذاتی شکل ہے، جیسے کچھ کہنے سے پہلے سوچنا بھی واقعہ ہے۔ خارجی حقیقت پہلے سے موجود ہوتی ہے، تجربہ بعد میں پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے ہر تجربہ دوسرے سے مختلف بھی ہوتا ہے۔ جعل سازی ہی وہ طریق کار ہے جس میں ذاتی شخصیت کے اظہار کی گنجائش نہیں ہوتی اور ایک وجود دوسرے میں بالارادہ مدغم ہوکر اپنی انفرادیت کا ہر نشان کھودیتا ہے۔ یعنی یہ عمل فطری نہیں مصنوعی ہے۔ علامتی فکر شخصیت کو ایسے ادغام سے بچاتی ہے اور اس کا ہر تجربہ پیشرو تجربے کا اعادہ یوں نہیں ہوتا کہ تجربے کی زمانی، مکانی، مادّی اور واقعاتی حد کو عبور کر جانا اس کی فطری فعلیت ہے۔ سوسین لینگر کے نظریے کے مطابق بار بار پیش آنے والے تجربے فی الاصل مشابہ واقعات ہوتے ہیں۔ اس مشابہت کا سبب یہ ہوتا ہے کہ عادت کا جبر بعد کے تجربات کو اولین تجربے کی صورت پر ڈھال دیتا ہے۔ عام لوگ

اس جبر سے آزاد نہیں ہو پاتے، چنانچہ اپنے ہی دو تجربات میں مماثلت کے احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ لیکن ظاہری مشابہت اور مماثلت کے باوجود، عام انسانوں کی زندگی میں بھی دو واقعات یا دو تجربے سرتاسر ایک دوسرے کا عکس نہیں ہو سکتے۔ ہر لمحہ انسان کی توجہ کے درجات، حسّی اعضا کی سرگرمی، تخیل کی استعداد، مشاہدے کی منزلوں اور تصور کے عناصر میں خاموش تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ علامت کی تعمیر میں بھی یہی وسائل معاون ہوتے ہیں۔ علی الخصوص قوت متخیلہ، علامتی فکر کی ہمسر ہی نہیں تخلیقی عمل میں شاعر یا فن کار کی انفرادیت کے تحفظ کا ذریعہ بھی ہوتی ہے اور تخیل اور علامتی فکر کی یہی باہمی یگانگت علامتی اظہار کو حقیقت پسندی کی بے لوچ منطق کی ضد بناتی ہے۔

فن کی ارتقائی صورتیں معاشرے کے عام ارتقا یا معاشرتی تنظیم کے اوپری ڈھانچے سے کوئی براہ راست تعلق نہیں رکھتیں۔ یہ بات کسی سماج دشمن ادبی نظریہ ساز نے نہیں، بلکہ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مارکس نے کہی تھی۔ فن کی ارتقائی صورتوں کو واقعتہً انفرادی لمحوں کی دریافت کا مظہر سمجھنا چاہیے، جو طبیعی اور زمانی موجودات و اشیا سے معمور دنیا میں تخلیقی سطح پر ایک آزادانہ حیثیت کے مالک ہوتے ہیں۔ کائناتی صداقتوں کی ذاتی ردعمل یا ذاتی تجربے کے اظہار کا پہلا موثر قدم انفرادی لمحوں کی دریافت ہے۔ یہ قدم اُس وقت اٹھتا ہے جب واقعے کو حقیقت میں ڈھالنے کا ہنر آتا ہو اور منصوبہ بند فکری رویّوں کی دیوار کا سایہ اتنا طویل نہ ہو کہ فنکار اپنا اور اپنے انفرادی لمحے کا اندازِ قد بھی نہ پہچان سکے۔ کیسرر نے علامتی فکر سے عاری وجود کو ایک زنداں سے تعبیر کیا تھا جس کی دیواریں مادّی ضرورتوں اور افادیت کے سطحی تصور کی بنیادوں پر استوار ہوتی ہیں اور انسان کو اس مثالی (ارفع) دنیا تک پہنچنے سے روکتی ہیں جس کے راستے مذہب یا فلسفہ یا فن یا سائنس (خاص طور سے ریاضیات) فراہم کرتی ہے۔ (10) اس کے نزدیک علامت کا اصول اپنی آفاقی دست رس کے ساتھ ''کھل جا سم سم'' کا وہ جادوئی کلمہ ہے جو ناقابل عبور راستوں کے سفر کو آسان بناتا ہے اور اَن دیکھی دنیاؤں سے روشناس کراتا ہے، چنانچہ معنی کے دائمی تحرک اور مختلف السمت توسیع کے جتنے ذرائع اب تک لسانی اظہار کے ہاتھ لگے ہیں، ان میں علامت سب سے برتر ہے اور کوئی بھی دوسرا ذریعہ اس کی مہم جوئی اور فتح یابی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف علامت حقیقت کو سیّال کر کے اس کے مفہوم کا دائرہ وسیع کرتی ہے۔ دوسری طرف، اس لسانی کفایت اور اسرار سے مملو تکنیک کی تعمیر کرتی ہے جو اظہار کی ہیئت کو غیر ضروری طوالت، لفاظی، گھن گرج اور تفصیل کے عیب سے بچا کر زیادہ مربوط منظم اور مہذب بناتی ہے۔ ایسی سادہ حقیقتیں جنھیں قاری اپنے طور پر دریافت کر سکتا ہے اور جن تک رسائی کے لیے لکھنے والے کی طرف سے مزید وضاحت درکار نہیں ہوتی علامتی اظہار میں اپنے آپ چھوٹ جاتی ہیں یا سکوت کا ایسا وقفہ بن جاتی ہیں جو حرف و آواز سے زیادہ بامعنی ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ علامت نہ صرف یہ کہ لسانی کفایت کو بروئے کار لانے یا اظہار کو زیادہ

شائستہ اور اشارہ خیز بنانے کا ذریعہ ہے، اس کی مدد سے شعری ہیئت مجرد فکر کے اقتدار یا غلبے سے بھی محفوظ رہتی ہے۔ براہ راست اظہار میں فکر کا خاکہ عام طور پر استدلالی اور نثری ہوتا ہے، رمزیت کے حسن سے بالعموم عاری۔ علامتی اظہار مجرد فکر کو بھی ٹھوس اور پراسرار بنا دیتا ہے۔ اگر شاعر کا میلان فکری مسائل کی جانب ہو تو اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ براہ راست اظہار میں اس کی تخلیقی شخصیت بھی ایک نیم فلسفیانہ پوز کے ساتھ ظاہر ہو۔ تخلیقی اظہار کے لیے یہ بات اتنی ہی ہلاکت آمیز ہے جتنی نثری منطق۔ چنانچہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ریوئل نے ان تمام ادیبوں کے خلاف آواز بلند کی تھی جو فرانسیسی افسانوی ادب پر فلسفہ، نفسیات اور مابعد الطبیعیات کا غلاف چڑھانے کے عادی تھے۔ ریوئل نے اس مخالفت کی شدت کے باعث منظم فکر کے علاوہ کردار نگاری تک کو ملامت کا ہدف بنایا تھا، کیونکہ بعض ادیب کرداروں کے وسیلے سے بھی زندگی کے جیتے جاگتے تجربوں کے بجائے اپنی علمیت، فکری عمق اور وسعت معلومات کا اظہار کرنے لگے تھے۔ ریوئل نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ افسانوی ادب سے کرداروں کو یکسر ختم کر دیا جائے کیونکہ کردار کو محض تجرید میں ڈھال دینا بجائے خود ایک نوع کی انسان کشی ہے۔ اس سلسلے میں ریوئل کے معترضوں کا جواب راب گریئے نے یہ دیا تھا کہ جو لوگ تخلیقی اظہار کی ہیئت سے کردار اور منظم فکر یا واقعے کے اخراج پر چیں بر جبیں ہیں انھیں یہ بھی سوچنا چاہیے کہ انسان تو ہر صفحے، ہر سطر اور ہر لفظ میں موجود ہوتا ہے۔ یعنی یہ فن سے اخراج بشریت کا مطالبہ نہیں بلکہ تجزیاتی فکر کے ہاتھوں انسان کے حقیقی وجود کے خاتمے کی مذمت ہے۔ پس اس اصول کا اطلاق افسانوی ادب سے قطع نظر تخلیقی اظہار کی تمام ہیئتوں پر بھی کیا جا سکتا ہے۔

گذشتہ باب میں جدیدیت کی ترجمان شاعری کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ حقیقت بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ نئی شاعری کے فکری عناصر کی تصدیق وہ تمام علما اور مفکرین کرتے ہیں جو نئی حسیت کے رموز سے بے خبر نہیں رہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی فضائے افکار میں نئے انسان کے عصری اور لازمانی مسائل کی تعبیر و تفسیر کرنے والے فلسفیانہ تصورات کی بازگشت بہت واضح ہے۔ لیکن نئی جمالیات، فکر کے منطقی اظہار کے بجائے چونکہ تخلیقی اظہار پر زور دیتی ہے اور تخلیقی تجربے کی حرمت کو قائم رکھنے کا مطالبہ کرتی ہے، اس لیے بیشتر نئے شاعروں نے اپنی فکر کو تجرید کے حصار سے نکال کر ذاتی ادراک تک لانے اور علامتی مبادل کے ذریعے فکر کو فنی پیکروں میں ڈھالنے کی سعی کی ہے۔ اس حقیقت کی طرف اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ فلسفہ، نفسیات اور مابعد الطبیعیات کے باضابطہ نظریے تخلیقی فکر اور فنی اظہار کے نعم البدل کی حیثیت نہیں رکھتے اور نہ ہی تخلیقی سفر کے ہر موڑ کا جائزہ ان نظریات کی منطق کی روشنی میں لیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی اتنی ہی واضح ہے کہ ہمارے عہد میں باطن کی سیاحی تمام فنون و افکار کا غالب رجحان رہی ہے۔ چنانچہ وہ لوگ بھی جو تخلیقی ادب کے لیے ان علوم کو مہلک سمجھتے تھے ان کے براہ راست اثر یا بالواسطہ عمل کو تمام و کمال رد نہ کر سکے اور ایسے فکری رویوں یا تجربوں کی مدد

سے اپنی تخلیقی فکر کو متور کرتے رہے جو ان علوم سے مطابقت رکھتے ہیں۔ علامتوں کی تعیین و تشکیل کے جو مظاہر سامنے آئے ہیں ان کا رشتہ کسی نہ کسی سطح پر ان افکار سے جڑا ہوا ہے، اور ان میں اشتراک یا مماثلت کے پہلو یوں نکل آتے ہیں کہ علامت کی طرح ان افکار کا مرکزی عمل بھی وجود کی باطنی اور پر پیچ صداقتوں کی پہچان اور معنی کی مسلسل توسیع ہے۔ فرق طریق کار کا ہے۔ چنانچہ تخلیقی اظہار کی سطح پر علامت کی اپنی منطق اکثر وہ راہ اختیار کرتی ہے جو ان علوم کی استدلالی منطق کے راستے سے الگ ہو جاتی ہے اور دلائل و براہین کی سیڑھیوں کو یکے بعد دیگرے طے کرنے کے بجائے ایک ہی جست میں لمبے اور جاں گداز فاصلے عبور کر لیتی ہے۔ ذاتی علامتوں سے قطع نظر، وہ تمام آفاقی، معاشرتی، تاریخی اور اساطیری علامتیں جن کے معانی پر بالعموم اتفاق پایا جاتا ہے، اُن سے بھی عصری اور آفاقی، ذاتی اور اجتماعی مسائل کی تعبیر کا کام لیا گیا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں خضرؔ یا میراجیؔ کے یہاں کرشنؔ یا کمار پاشیؔ کے یہاں بھیمؔ اور ارجنؔ یا متعدد نئے شعرا کے یہاں یونانی اور ہندستانی دیومالا کے دوسرے کرداروں اور واقعات کے حوالے سے ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے جس میں ان کے ذاتی تجربوں سے قطع نظر، ان کے اجتماعی تجربوں کا خاکہ بھی نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔ یہ فضا عصری زندگی کی ہیبت ناک روشنی اور حقیقتوں سے بوکھلائی ہوئی انسانی فکر کا منظر نامہ بھی ہے اور وہ سحر کارانہ حسن بھی رکھتی ہے جو نئے انسان اور اس کے گرد و پیش کی دنیا کے مابین فاصلے کا پراسرار دھندلکا پیدا کر دیتی ہے۔ اساطیر اور دیومالا کے کردار چونکہ لازوال اور ان کا ماحول وقت کی قید سے آزاد ہوتا ہے اس لیے لمحاتی صداقتیں بھی اساطیری اور دیومالائی واقعات میں ایک ابدی رمز سے ہمکنار ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جھیلے ہوئے واقعات کی حد بندیاں ختم کر کے چہار سمت بڑھتی اور پھیلتی ہوئی حقیقت کی عکاسی میں اساطیری علامتوں کے وسائل کارگر ثابت ہوئے ہیں۔ الف لیلیٰ کا پیر تسمہ پا عمیقؔ حنفی کی سند باد میں ایک نیا اور اس کے ساتھ ساتھ لازمانی مسئلہ بن گیا ہے اور اپنی فرسودگی کے باوجود تجربے کے فنکارانہ انکشاف کا ایک تازہ کار وسیلہ۔ ایسی علامتوں سے اظہار کی جو ہیئتیں تعمیر کی گئی ہیں، وہ بعض اوقات خوفناک اور انوکھے جذبات کی صورت گری کے لیے ایسا ماحول خلق کرتی ہیں جس پر تصورتے کا گمان ہوتا ہے۔ یعنی حقیقت سحر بن جاتی ہے، اپنی اصل سے زیادہ پرکشش معنی خیز اور رمز آمیز۔ اس طرح مبالغہ آمیزی کے باوجود مجموعی تاثر زیادہ گاڑھا، حقیقت زیادہ شدید اور آہنگ زیادہ قوی الاثر ہو جاتا ہے۔ اس فضا پر چھائی ہوئی آوازیں پیش پا افتادہ کرداروں کی نہیں بلکہ حسی اور جذباتی تجربوں سے وابستہ شعور کی آوازیں بن جاتی ہیں۔ اس عمل میں تخلیقی سفر کا نصب العین وقت اور اشیا کے اُس تصور کی احاطہ بندی ہوتی ہے جو اُن کے اصل پیکر اور فضا کے بجائے انھیں انوکھی تصویروں کی شکل میں دیکھتا ہے۔ حقیقت نئے رنگوں میں نمودار ہوتی ہے اور تجربے کی رو، جن مقامات تک لے جاتی ہے وہاں وقت کی وجودی معنویت کا سلسلہ ختم ہو جاتا ہے۔ اس طرح علامتیں روح یا تاثر کا لباس یعنی وقت اور مکاں کے محبس میں اسیر جسم

نہیں بلکہ جسم کی روحیں بن جاتی ہیں۔ ایک لمحہ لمحوں کا پورا سلسلہ بن جاتا ہے اور ایک تجربہ تجربات کی پوری زنجیر۔ اسے طبعی حدود سے امتناع کی فنکارانہ کوشش بھی سمجھا جاسکتا ہے۔

جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جاچکا ہے، اظہار کی یہ نوعیت ایک لمبی روایت رکھتی ہے۔ کیسرر، مالی نوسکی اور سوسین سونیگ نے تو اسے انسان کی پوری تاریخ سے وابستہ کیا ہے۔ خود معاصر عہد میں نئے شعرا سے قطع نظر ایسے شعرا جو نئے تخلیقی میلانات سے کوئی واضح اور قابلِ ذکر تعلق نہیں رکھتے لیکن تخلیقی اظہار کی نئی سمتوں کے طلسم سے آزاد بھی نہیں (مثلاً خورشید الاسلام)(11) یا نئی حسیت کے ترجمانوں میں ایسے شعرا جو 'تشبیہ سازی کی عیاشی' سے برأت کا اظہار کرتے ہیں (مثلاً راشد)(12) یا ترقی پسندوں کے حلقے میں شامل ایسے بزرگ جو نئی فنی اقدار سے ایک خاموش اثر قبول کرنے کے باوجود ہر سطح پر جدیدیت کی تعریض ضروری سمجھتے ہیں (مثلاً فیض)(13) ان سب کی شاعری میں علامتی اظہار کی مثالیں وافر دکھائی دیتی ہیں۔ انسانی فکر کے مختلف ادوار میں ذہنی اور حسیاتی رشتے، نیز فنی مقاصد بدلتے رہے لیکن اظہار کی اس نوع (علامت) کا تخلیقی اظہار کے وسائل کی فہرست سے اخراج کبھی بھی ممکن نہ ہوسکا۔ یہ ضرور ہے کہ غیر رسمی صورتوں میں علامتی ہیئت کبھی عام مذاق کا جز و بھی نہیں بن سکی کیونکہ مانوس اشیا اور مشہود صداقتوں کی ایسی علامتیں جو ان سے کلیتہً مشابہ ہوں تخلیقی عمل کے آزاد لمحوں کی فعلیت سے ہمیشہ ہم آہنگ نہیں ہوتیں۔ پھر معنی کے پر پیچ امکانات سے معمور فنی ہیئتوں کا حلقۂ اثر پہلے بھی محدود تھا اور اب بھی محدود ہے بلکہ روز بروز محدود تر ہوتا جارہا ہے۔ ادب بھی علم کا ایک آزاد شعبہ ہے چنانچہ اس کے ہر بھید کو سمجھنے کے لیے صرف عام ذہانت یا تعلیم یافتہ ہونے کی شرط کافی نہیں۔ فن کی زبان علوم کی زبان کا چربہ نہیں ہوتی، اس لیے ہر تعلیم یافتہ شخص کے لیے یکساں طور پر قابلِ فہم بھی نہیں ہوتی نہ ہی کسی قطعی اصول کے مطابق یا مسلّمہ طریق کار کی مدد سے ہر فنی ہیئت کو سمجھنے کی کوشش ہمیشہ کامیاب ہوسکتی ہے۔ عام انسانی ذہن اجنبی اور نامانوس غذا کی طرح اجنبی اور نامانوس ہیئتِ اظہار کو بھی آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ مظاہر کی باطنی حقیقت ان کے خارجی پیکر کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے علامت کا عمل بھی اظہار کی دوسری مروجہ صورتوں کے مقابلے میں پیچیدہ تر ہے۔ علامت لغوی تعبیر کے بجائے تخلیقی تعبیر کا مطالبہ کرتی ہے اور یہ مطالبہ اس لیے درست ہے کہ فنی بصیرت کو سب سے زیادہ نقصان لغوی تعبیر سے ہی پہنچتا ہے۔ تخلیقی تعبیر کا نظام عقلی بھی ہے اور عقل سے ماورا بھی (یہ عقل کی ضد نہیں) کیونکہ فن میں ہر بات اپنے سیاق و سباق کی تفصیلات کے ساتھ احاطۂ بیان میں نہیں آتی۔ علی الخصوص علامت کی تو تعیین و دریافت ہی فی الاصل تفصیلات سے گریز کا نتیجہ ہوتی ہے۔ سوسین لینگر نے کہا تھا کہ

> علامتوں کے فلسفیانہ مطالعے کا طریقۂ کار......ان کھیتوں میں پیدا ہوا ہے جو علم کی

زبردست ترقی کے سنہری زمانے میں بھی بنجر رہ گئے تھے۔

غالباً اس میں ایک نئی عقلی فصل کا بیج پوشیدہ ہے جسے انسانی علم کے آئندہ موسم میں کاٹا

جائے گا۔(14)

یعنی علامت بھی خواہ نجی ہو یا اجتماعی یا تہذیبی یا دیو مالائی یا مذہبی، تخلیقی تعقل کا ہی عطیہ ہے۔ لیکن اس ضمن میں آواں گارد کے ایک مفکر (Poggioli) کی یہ بات یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ ہڑتال کا حق صرف اسی کو پہنچتا ہے جو کام سے لگا ہوا ہو۔(15) انجانے راستوں کا سفر اور نئی منزلوں کی تلاش کے لیے تجربے اور سوجھ بوجھ کی شرط لازمی ہے۔ پس نئی علامتوں کی اختراع کا حق بھی صرف اسے پہنچتا ہے جو اس اختراع کا حق ادا کرنے کی استطاعت اور حوصلہ رکھتا ہو۔ بعض نئے شعرانے علامت سازی کو ایک مذہبی فریضے کی حیثیت دے دی، چنانچہ ہر کس و ناکس علامت کے نام پر اظہار کے ایسے سانچے وضع کرنے لگا جن کا جواز اس کی فکر میں ملتا ہے نہ تجربے میں۔ یہ ساری تگ و دو اس لیے شروع ہوئی کہ جدیدیت کو بعض حضرات نشان برگزیدگی اور نئی شاعری کو عظیم شاعری کا تنہا معیار سمجھ بیٹھے جبکہ جدیدیت فی الواقع صرف ایک ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے اور زندگی یا فن کی طرف دوسرے رویوں کی راہ مسدود نہیں کرتا۔ اسی طرح نئی شاعری شعری اظہار کی صرف ایک جہت ہے اور ''نئی'' کا لفظ اعلیٰ یا عظیم کا مترادف نہیں۔ معنی کی مختلف سطحوں تک رسائی اظہار کی ایسی ہیئتوں میں بھی ممکن ہے جن میں بظاہر کسی علامت کا استعمال نہ کیا گیا ہو اور الفاظ کے مجموعی نظام سے ایک علامتی فضا کی تشکیل ہوتی ہو۔ لیکن انیس ناگی نے یہ کہتے ہوئے کہ نئے شعرا کے ذہنی اشتراک کی ایک بنیاد ''علامت کا شعوری استعمال'' ہے اور جو ''فن کار علامتوں اور استعاروں کی تعمیر سے خائف ہے وہ اپنا منکر ہے''(12) جب علامتی اظہار کو ایک دستور العمل کی حیثیت سے پیش کیا تو اس طرز فکر کی مبالغہ آمیز اشاعت کے نتیجے میں نئے شعرا کا ایک حلقہ صرف علامتوں کے لیے شعر کہنے کے مرض کا شکار ہو گیا اور تجربے کے فطری اظہار کے بجائے مصنوعی اظہار کی وبا عام ہونے لگی۔

واقعہ یہ ہے کہ نیا تخلیقی طرز احساس، فن کے جن معیاروں نیز تصورات کی تشکیل و تعیین پر زور دیتا ہے، انھیں کسی ایک اصطلاح میں محصور نہیں کیا جا سکتا۔ وٹگنسٹائن نے فن کو مذہب سے مماثل قرار دیا تھا جس کے معانی مقرر ہیں نہ حدود۔ موریس وٹیز نے بھی ''جمالیات میں اصول کے رول'' نامی مقالے میں کم و بیش یہی بات کہی تھی کہ فن اپنی پیچیدگی اور عدم تعین کے باعث کسی ایک تعریف کا تابع نہیں ہو سکتا۔ مختلف مفکرین نے آج تک فن کی جو تعبیریں کی ہیں ان کے مطابق فن تفریح ہے، واہمہ ہے، نقالی ہے، حسن ہے، جذباتی اظہار ہے، تخیل ہے، وجدان ہے، خواہش کی آسودگی ہے، انبساط ہے، صناعی ہے، حسی سطح ہے، معنی ہے، ہیئت ہے، تفاعل ہے، تجرید ہے، جمالیاتی فاصلہ ہے، اکیلا پن ہے۔(17) غرض یہ کہ فن پر مختلف النوع نظریات کے اطلاق کی گنجائش پیدا کی

جاسکتی ہے۔ ان میں جس نظریے نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی وہ نقالی سے عبارت ہے یعنی فن کے آئینۂ حیات ہونے کا نظریہ۔ البتہ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس نظریے کے اولین علمبرداروں، افلاطون یا ارسطو کسی نے بھی نقالی سے یہ مراد نہیں لی کہ حقیقت کو الفاظ کے پیرائے میں جوں کا توں پیش کر دیا جائے۔ دونوں تخلیقی فنکار کو نقال محض سے بلند تر درجہ دیتے تھے، چنانچہ دونوں نے فنی فیضان کی اہمیت پر زور دیا اور فنی اظہار کو حسن، خیر اور صداقت کے ایسے تصورات سے مشروط کیا جو اسے لغوی یا مرادی کسی بھی سطح پر اصل کی نقل نہیں بننے دیتے۔ افلاطون نے بہت واضح طریقے سے یہ بات کہی کہ سچا فنکار جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ کسی شے کی نقل کر رہا ہے، اسے نقل سے زیادہ دلچسپی حقائق میں ہوگی۔ ظاہر ہے کہ حقیقتیں واقعات کا پرتو نہیں ہوتیں نہ واقعات کی طرح ایک محدود زمانی اور مکانی دائرے میں مقید۔ اسی طرح ارسطو نے بھی گرچہ شعری اظہار کو نقالی کی تشویق سے مربوط کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے یہ وضاحت بھی کر دی تھی کہ فن حقیقت کی اس شکل کا عکس نہیں ہوتا جو نظر آتی ہے بلکہ حقیقت کی اس ہیئت کا پرتو ہے جسے تخیل اور حواس دریافت کرتے ہیں۔ ان اشاروں سے اس تصور کی تصدیق مقصود ہے کہ فن بہر نوع تخلیقی تجربے کا آزادانہ اظہار ہوتا ہے۔ ماورائے حقیقت نگاری (سرریلزم) کا اصل الاصول بھی یہی تصور ہے کہ ہر حقیقت، حقیقت کی ایک مخفی سطح بھی رکھتی ہے جس کا ادراک عام لوگ نہیں کر سکتے۔ لیکن فن کار کی نگاہ اس تک پہنچ جاتی ہے اور فن کار اس عمل میں کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ اپنی بصیرت کی رہنمائی قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کی بصیرت انفرادی لمحوں کے تفاعل سے اپنے ابعاد اور حدود کا تعین کرتی ہے۔ اس کے تجربے اس کے ذاتی حسی ارتعاشات سے مربوط ہوتے ہیں۔ اور اس کی حسیت اس کے مخصوص نظامِ جذبات، اسلوبِ فکر اور ذخیرۂ الفاظ کی بنیادوں پر اپنے اظہار کا سانچہ مقرر اور منتخب کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں اسباب کی یکسانیت کے باوجود تجربوں کا آہنگ اور ان کی صوتی و لسانی ہیئتیں اجتماعی نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں صرف علامت کو جدیدیت کے تخلیقی اور جمالیاتی نظام کی بنیاد قرار دینا غلط ہوگا۔ تاہم اس کثرت میں وحدت کا ایک نشان یوں ڈھونڈا جا سکتا ہے کہ جدیدیت فن کے سیاسی اور معاشرتی ''استعمال'' کے تصور کو یکسر مسترد کرتی ہے اور جمالیاتی تجربے کی خودمختاری نیز قائم بالذاتیت پر اصرار کرتی ہے۔ یہ میلان نئی شاعری کو ہر نوع کی تعمیم سے دور رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تعمیم کے بغیر شاعری کی کوئی بھی ہیئت قبولِ عام کی سند حاصل نہیں کر سکتی کیونکہ تعمیم کی بنیاد ہمیشہ چند طے شدہ اصولوں پر قائم ہوتی ہے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں زبان و بیان کے کسی صیغے کا تعین چونکہ بالعموم ایک طے شدہ اصول کے مطابق نہیں ہوتا، اس لیے ہر تخلیقی تجربے کی منطق تخلیقی عمل کے اُس مخصوص لمحے کی اپنی منطق ہوتی ہے۔ ابہام اور اہمال کے مسائل بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں اور جدیدیت کی جانب اردو شاعری کی مروجہ اور مانوس ہیئتوں کے پرستار حلقے کے جارحانہ اور تنقیصی رویے کا

سبب بھی یہی صورت حال فراہم کرتی ہے۔اس موقع پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو کے نئے شعرا میں بعضوں نے پرانی ہیئتوں کی تجدید بھی کی ہے اور قصیدہ۔ (مثلاً ناصر کاظمی کی نظم نشاطِ خواب) یا مثنوی (مثلاً خلیل الرحمن اعظمی کے مجموعے "نیا عہد نامہ" میں شامل ہجو) کی فرسودہ اور روایتی ہیئتوں میں بھی اپنے تجربوں کا اظہار کیا ہے۔اسی طرح غزلوں میں بھی اینڈی بینڈی زمینوں، چھوٹی بڑی تمسخرزا ردیفوں یا جرأت وانشا اور اس سے آگے جا کر میر کی مخصوص لے اور اسلوب بیان کی طرف واپسی کے ثبوت بھی نئے شعرا کے کلام سے مہیا کیے جا سکتے ہیں۔لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت پیش نظر رکھے بغیر مسئلے کی اصل تک پہنچنا مشکل ہے کہ اردو کے جن شعرا نے پرانی ہیئتوں میں شعر کہے ہیں، ان کی ذہنی تربیت فن کے کلاسیکی مذاق و معیار کی فضا میں ہوئی تھی اور ان کی حیثیت جدیدیت اور قدامت یا حال اور ماضی کے درمیان فی الاصل ایک پل کی ہے۔

انتظار حسین نے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ

> قدیم اصناف کے رواج پانے کے ساتھ وہ اسالیب بیان بھی جو ماضی ہو گئے تھے پھر سے بامعنی نظر آنے لگے۔بعض اسالیب بیان تو پرانی اصناف کے حوالے سے آئے۔مثنوی، شہر آشوب اور ساقی نامہ ایسی اصناف کو برتا گیا تو ان کے ساتھ اس اسلوب بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے استعمال کیا گیا۔(18)

اور اس واقعے سے انتظار حسین نے یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ یہ تمام کوششیں "گمشدہ ماضی تک رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں" نیز گمشدہ زبان کی بازیافت، احساس کے گمشدہ سانچوں کی بازیافت ہے یا ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کی جستجو کا حاصل، اور مجموعی طور پر نئے شاعر کے لاشعور کا عمل ہے۔ جزوی طور پر یہ بات بھی درست ہو سکتی ہے لیکن اس میلان کے وجوہ صرف لاشعور کی فعلیت یا ذہنی مراجعت کی لہر سے مربوط نہیں ہیں کیونکہ ایک تو جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، ان ہیئتوں کی تجدید کرنے والے نئے شعرا کے لسانی اور جمالیاتی مزاج کی تشکیل روایات کے زیرِ سایہ ہوئی تھی، دوسرے ان کی فکر کے جدید تر عناصر کا اظہار ترقی یافتہ شکلوں میں ان کے شاعری کے اس حصے میں ہوا ہے جس کی خارجی ہیئتیں قصیدہ یا مثنوی کی ہیئت سے مختلف ہیں۔ناصر کاظمی کی متذکرہ نظم پرانے ثقافتی ورثے سے ان کی جذباتی وابستگی اور Nostalgia کا اظہار ہے جس کی تعیین ہیئت میں بھی جذبے کی وہی رو کارفرما دکھائی دیتی ہے۔ یہ اندازِ نظر اساسی طور پر رومانی ہے اور اس نئی حقیقت پسندی سے مختلف جس نے جدیدیت کا فکری خاکہ ترتیب دیا ہے۔تاہم حقیقت پسندی کا ایک خفیف عنصر اس رومانیت میں یوں در آیا ہے کہ موجودہ معاشرے کی بدنظمی اور ذہنی عدم توازن کے ماحول میں ایک فرد کے احساسِ بیگانگی اور گرد و پیش کی دنیا سے اس کی جذباتی مغائرت کا تاثر بھی نظم کی مجموعی فضا سے مترشح ہوتا ہے۔اس لیے اپنی روایتی ہیئت کے باوجود یہ نظم

نئی فکر کے دائرے سے خارج نہیں ہوئی۔ اسی طرح خلیل الرحمن اعظمی کی نظم گرچہ ہجو یہ شاعری کی عام روایت کا حصہ دکھائی دیتی ہے اور اس میں کسی نئے تخلیقی یا فنی بعد کی تلاش و دریافت کا نشان نہیں ملتا، لیکن موجودہ ادبی صورت حال کے مصنوعی اور غیر جمالیاتی پہلوؤں پر طنز کے ذریعے، اس نظم میں بالواسطہ طریقے سے تخلیقی عمل اور تجربے کے سلسلے میں نئے زاویہ نظر کی قدر و قیمت کا اثبات کیا گیا ہے۔ بہر نوع، اس قسم کی مثالیں ایک تو مستثنیات میں شامل ہوتی ہیں اور ان کی بنیاد پر کوئی کلیہ نہیں بنایا جا سکتا، دوسرے انھیں نئی شاعری کے زمرے میں صرف ان کی فکری اور جذباتی فضا کے اعتبار سے جگہ مل سکتی ہے۔ ان سے نئی جمالیات کی ترجمانی کا تقاضہ یا توقع نامناسب ہے اور نئے فنی اصولوں اور شعریات کے سلسلے میں خلط بحث کے مترادف۔ ناصر کاظمی کے یہاں ثقافتی ورثے سے محرومی کا احساس ان کی فکر کے ایک بنیادی رکن یا ان کے تخلیقی مزاج اور تہذیبی تصور کی ترکیب میں شامل عنصر کا پتہ دیتا ہے جس کی کارفرمائی کے سبب ان کی شاعری کا داخلی اور خارجی ماحول ایک مسلسل اور متحرک افسردگی سے گراں بار ہے۔ وہ رفتگاں کی یاد میں اپنا سراغ پاتے ہیں، پس شعر کی بظاہر پرانی ہیئتوں سے وابستگی بھی دراصل ان کے حال کا ہی ایک فکری بُعد ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی کی متذکرہ نظم سے قطع نظر، نئی شاعری میں طنزیہ اور نیم مزاحیہ اشعار کی جو مثالیں (خاص طور سے ظفر اقبال، محمد علوی اور عادل منصوری کے یہاں) ملتی ہیں ان کی نوعیت ہجو یہ شاعری یا طنز و مزاح کی عام روایت سے بالکل الگ ہے۔ ان میں جمالیات کا وہ نظام ملتا ہے جو فن کے تفریحی تصور (Play Theory) سے عبارت ہے۔ لیکن انشا اور جرأت یا قدما کی شاعری میں فن کے تفریحی تصور کی اساس بھی تفریحی تھی۔ جدیدیت فکری سطح پر طنز و مزاح اور سنجیدگی کے فرق کو تسلیم نہیں کرتی اس لیے نئے شعرا کے یہاں اس تصور کی اساس محض تفریحی نہیں ہے اور اس کی تشکیل میں شعور کی وہی قوتیں معاون ہوئی ہیں جن کی وساطت سے ان کی ''سنجیدہ'' شاعری وجود میں آتی ہے۔ یعنی زندگی کی لغویت یا مسلمہ اقدار کی بے اثری و بے بضاعتی میں یقین کی پروردہ اذیت اور انسانی تعقل کی متانت پر عدم اعتماد کے سبب پیدا ہونے والے عدم تحفظ، بے چارگی اور تنہائی سے احساسات کی شدت کو کم کرنے اور اعصابی تشنج و اضطراب کی لے کو دھیما کرنے کے لیے، نیا شاعر طنز و تمسخر کی یہ راہ اختیار کرتا ہے۔ اس طرز نظر کا المیاتی پہلو یہ ہے کہ نیا شاعر اپنے ذہنی و اجتماعی تجربوں کو طنز و تمسخر کا نشانہ بناتے وقت خود اپنے آپ کو بھی اپنی زد پر لاتا ہے۔

نطشہ نے اپنی ابتدائی تحریروں (مثلاً موسیقی کی روح سے المیے کی پیدائش)(19) میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ اعلیٰ فن کی تخلیق دو متخالف قوتوں کے باہمی ادغام کا نتیجہ ہوتی ہے: ایک تو خواب کی کیفیت اور دوسری مدہوشی کی۔ یہ دونوں کیفیتیں باطن میں چھپی ہوئی فنی اور تخلیقی توانائیوں کو اظہار و اخراج کا راستہ دکھاتی ہیں۔ خواب ادراک اور تلازمۂ خیال نیز شاعری کی صلاحیتوں کو تقویت پہنچاتے ہیں اور نشے کی کیفیت پُرشکوہ (Grand) رویوں، تیز

تند جذبات اور رقص و موسیقی کے لیے فضا تیار کرتی ہے۔ کیسرر نے اس نظریے پر بحث کرتے ہوئے یہ معنی خیز نکتہ پیش کیا ہے کہ نطشہ نے تخلیقی عمل کے ایک بنیادی مطالبے کو یہاں نظر انداز کر دیا ہے کیونکہ کوئی بھی فن پارہ ایک گہری تعمیری وحدت کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ یہ وحدت جذبہ و احساس اور تخلیقی فکر کے منتشر اجزا کو یکجا کرنے اور انھیں باہم آمیز کر کے ایک اکائی میں ڈھالنے سے عبارت ہے۔ اس لیے فن کا تفریحی تصور بھی جدیدیت پر جس صورت میں منطبق ہوتا ہے، اس کی نوعیت کھیل یا تفریح کی نشاط پیشگی اور چھچھلے پن سے مختلف ہے۔ بظاہر فن اور کھیل (تفریح) دونوں کا مقصد غیر افادی اور غیر عملی ہے۔ لیکن فنی تخیل تفریحی تخیل سے واضح فرق کا حامل ہوتا ہے(20)۔ خلاصۃً تفریحی عمل ذہن کو موہوم پیکروں کا تجربہ بخشتا ہے۔ فن ذہن کو ایک نئی صداقت کے تجربے تک لے جاتا ہے۔ تفریحی عمل میں ایک شے کی بنیاد پر دوسری شے کی صورت گری کی جاتی ہے۔ فن شے اور لا شے کے امتیاز کو ختم کر دیتا ہے۔ تفریحی عمل ذہن کی آسودگی نیز آرام طلبی کی کیفیت سے نمو پذیر ہوتا ہے۔ فن باطنی قوتوں کی شدّت اور نقطۂ ارتکاز سے۔ تفریحی عمل تھوڑی دیر کے لیے جذبہ و فکر کو ہر بیرونی مظہر سے لاتعلق کر دیتا ہے۔ فن گرد و پیش کی تلخیوں کا بار ہلکا کرنے کے باوجود جذبہ و فکر کو تخلیقی تجربے کے نقطۂ عمل پر مرکوز رکھتا ہے اور شعور کو بیرونی مظاہر کی جانب ایک نئے رویّے کے ساتھ دوبارہ متوجہ کرتا ہے۔ اس توجہ کے بغیر فن کے تفریحی تصور میں معنی خیزی پیدا کی جاسکتی ہے نہ اس کی ہیئت (داخلی اور خارجی دونوں) کے توازن کو قائم رکھا جاسکتا ہے۔(21) فن کا تفریحی تصور اشیا اور مظاہر یا زندگی کے سنجیدہ مسائل کی طرف ایک صحت مند اور نسبتاً کشادہ ذہن جذباتی رویّے کی دلیل بھی ہے۔ متانت جب انسان کے نظام احساس پر بار بن جائے تو حماقت سے اس کا فاصلہ بہت کم رہ جاتا ہے کیونکہ اس نوع کی سنجیدگی بھی ایک طرح کا عدم توازن ہے۔ آداں گاردے کے تمام میلانات نے تاریخ و تہذیب کے ایک گہرے اور وسیع شعور سے غذا حاصل کی ہے۔ مادّی ترقی کی تیز رفتاری تہذیبی ارتقا کے متوازن اور متناسب تصور سے عدم مطابقت کے باعث اس تصور کا مضحکہ اڑاتی ہے یا دوسرے لفظوں میں اس کی پیروڈی (Parody) بن گئی ہے۔ چنانچہ مختلف زبانوں کے معاصر ادب میں عالمگیر سطح پر فن کا تفریحی تصور مقبولیت حاصل کر رہا ہے۔ اردو کے نئے شعرا نے اس تصور اور طریق کار کے وسیع تر امکانات تک رسائی کی ابھی کوئی قابل قدر مثال نہیں پیش کی ہے۔ تاہم اردو کی شعری روایت میں جدیدیت کا میلان افکار و اظہار کی اس جہت سے نا آشنا یا لاتعلق نہیں ہے۔ ظفر اقبال، محمد علوی، عادل منصوری، انور شعور یا دوسرے نئے شعرا کے اشعار میں اس جہت سے وابستگی کے جو نمونے سامنے آئے ہیں، ان کی حیثیت اس ضمن میں ابھی خام تجربوں کی ہے۔ ان کی کوششیں اکثر زبان یا اظہار کے دیگر وسائل پر گرفت ڈھیلی ہونے کے سبب فنی اور تعمیری اعتبار سے ناقص رہ جاتی ہیں اور ان میں اس تکمیل کا احساس نہیں ہوتا جس کی ذمّے داری نئی جمالیات، فن کے سر ڈالتی ہے۔ رہا روایتی اسالیب کی بازیافت کے سلسلے

میں میرؔ کے آہنگ اور لہجے کی تجدید کا مسئلہ (جس کی مثالیں ناصرؔ کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، بمل کرشن اشک، ابن انشا کے یہاں وافر ہیں)(22) تو اس کے اسباب تاریخی بھی ہیں اور ذوقی وانفرادی بھی۔ تاریخی اعتبار سے اس میلان کی اشاعت کا سبب 1947ء کے بعد کی ہنگامہ خیز ملکی اور تہذیبی صورت حال، نیز میرؔ کے عہد کی سیاسی اور تہذیبی ابتری سے اس صورت حال کی مماثلت ہے۔ خاص طور سے ناصرؔ کاظمی نے میر کی ہجرت کے تجربے کو تقسیم ملک کے بعد کی ہجرت کے عام تجربے کے تناظر میں دیکھا تھا اور اس سے نئے ذہنی وجذباتی تاثرات اخذ تھے۔ لیکن جیسا کہ خود ناصرؔ کاظمی نے کہا تھا ''میر کا شب چراغ تھوڑی دور تک رستہ دکھا سکتا ہے۔ منزل پر نہیں پہنچا سکتا'' اور ''لفظوں کا روایتی استعمال تو ہر شخص کرتا ہے لیکن ان میں نئے معنوں کی روح پھونکنا فنکار ہی کا کام ہے۔''(23) چنانچہ نئی جمالیات نے بھی فن اور زبان و بیان کی گذشتہ روایتوں کو اپنا معیار یا پرانے اسالیب کی تجدید کو اپنا مقصود نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنے اثاثے میں نئے ابعاد کے اضافے کی خاطر کام لیا ہے یا انھیں صرف خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ نئی حسیت کے اظہار کے لیے پرانی مٹی سے نئے سانچے بنائے ہیں۔ اس طرز احساس وطریق کار کو اگر انتظار حسینؔ کے مطابق لاشعور کی فعلیت سے مربوط کر دیا جائے تو یہ کہنا بھی ضروری ہوگا کہ لاشعور کی یہ رو اجتماعی نہیں بلکہ ذاتی ہے۔ مزید یہ کہ اس کا تعلق حافظے سے زیادہ نئے شعرا کی انفرادی تربیت نیز فنی ولسانی مذاق سے ہے۔

فنی ولسانی روایت سے استفادے کے ساتھ ساتھ نئی جمالیات کا ایک اور قوی الاثر میلان روایت کی نفی اور تمام پرانے محاکموں سے آزادی ہے۔ افتخار جالبؔ نے اس میلان کو لسانی تشکیلات کا نام دیا ہے اور اس کی اساس رائج الوقت تلازمات سے گریز، لفظ کی شیئیت نیز لسانی حرمتوں کی [illegible]ت پر رکھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اس طرح نئی شاعری مواد و ماغیہ اور ہیئت کی ہمویت کا ابطال کر کے ہیئت کو فی نفسہٖ مواد بنا دیتی ہے۔ کانٹؔ اور اس کے بعد کے بیشتر مفکرین جمالیات نے فن کے اخلاقی نیز افادی یا سیاسی اور معاشرتی مقاصد سے نئی حسیت کی جذباتی وفکری مغائرت کی تصدیق کے اصول ترتیب دیے ہیں۔ کانٹؔ کا خیال تھا کہ فن پارے کا حسن اس کی ہیئت اظہار میں مضمر ہے۔ فن حُسن کی آزادانہ تخلیق ہے اور بجائے خود اپنا مقصد اور اس حسن کی تشکیل حواس، تخیل، بصیرت اور احساس کے متحرک توازن کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تحرک فن پارے کو باطنی اور بیرونی دونوں سطحوں پر ہیئت کا ایک انفرادی حسن عطا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فن کی طرح شاعری بھی اظہاریت کا ایک نقش بن جاتی ہے۔ ان میں اختلاف کا پہلو اس نقطے پر رونما ہوتا ہے جب وہ اپنے اپنے نظریے کے مطابق انسانی ذہن میں اظہاریت کے مخرج کی تعیین کرتے ہیں اور یہ اختلافات آگے چل کر فن کے مقصد کی بحثوں یا تخلیقی عمل کے خارجی انسلاکات اور

اس کے غیر فنی سوالات میں الجھ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ماری تیتن کے نزدیک یہ مخرج دانش یا شعور سے عبارت ہے۔ سانتیانا اسے انبساط کہتا ہے۔ کروچے اور برگساں وجدان کی مرکزیت پر زور دیتے ہیں۔ فرائڈ خواہش اور لاشعور پر (اساطیر کے ضمن میں بھی فرائڈ نے خواہشاتی تفکر کی فعلیت کا تجزیہ کیا تھا۔) ویرون اور ٹالسٹائی اس سلسلے میں جذبے کی زرخیزی کے قائل تھے۔ چارلس مورس اقدار کے احساس کا اور بوسانکے یا ڈیوی کے نزدیک یہ مخرج ذہن کی عضوی وحدت یا کلیت ہے۔(24) اس ضمن میں ویرون، ٹالسٹائی اور چارلس مورس کے نظریات نے بالآخر اس جمالیات کے لیے زمین ہموار کی جس نے مادی، سماجی اور سیاسی مقاصد کی تطبیق کے ذریعہ ترقی پسند شاعری کا فنی ولسانی خاکہ ترتیب دیا، اور جذبات واقدار کی سمتیں متعین کر کے فن میں ذہنی وجذباتی تعصبات وتحفظات کے اظہار کی گنجائش پیدا کر دی۔ بالواسطہ طور پر اس طرز فکر نے ہیئت کو پھر مواد وموضوع کا مطیع بنا دیا اور موضوعات کے معاملے میں بھی مثبت ومنفی کی حدیں مقرر کر دیں۔ حالی اور آزاد کے افادی تصورات یا اقبال کا شعر سے پیغمبری کا کام لینے کا نظریہ یا ترقی پسند شعرا کی سماجی اخلاقیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے مناصب ومعاییر اسی طرز فکر سے ہم آہنگ دکھائی دیتے ہیں۔ جمالیات کے ان مفکروں نیز ان کے موید ین یا شعوری وغیر شعوری، کسی بھی، سطح پر ان کے متبعین نے یہ حقیقت نظر انداز کر دی کہ فن جذبہ وفکر کی ان قوتوں کو بھی ایک مرکز پر یکجا کر سکتا ہے، جو روزمرہ زندگی میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف یا متضاد مظاہر کی تشکیل کرتی ہیں۔ فرائڈ اور یونگ دونوں نے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ خواب اور بیداری، شعور اور لاشعور یا حقیقی اور غیر حقیقی تجربوں میں دراصل وہ فاصلہ نہیں جو عام زندگی میں نظر آتا ہے۔ فن ان کے مابین پھیلے ہوئے اجنبیت اور لاتعلقی کے فاصلوں کو عبور کر کے ایک کلی صداقت کی تعمیر کرتا ہے۔ شیلر کے لفظوں میں یہ پورے انسان کی سرگزشت ہے یا بقول ڈیوی اس امر کی شہادت کہ انسان معنی، حواس، (جذباتی اور نفسیاتی) تقاضوں اور تشویقات کو شعوری طریقے سے ایک اکائی میں ڈھالنے کی اہلیت رکھتا ہے۔(25) کروچے نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی حقیقت کے اثبات پر صرف کی تھی کہ حسن (یا فن) اظہار ذات کا نام ہے اور حسن کے مدارج نہیں بلکہ یہ ایک مکمل اور ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ اسی طرح فن بھی خود مکتفی اور قائم بالذات جمالیاتی وحدت ہے جس کو اقسام میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ چنانچہ اس کا ارتقا بھی نہیں ہوتا اور اظہار کی جو ہیئت سامنے آتی ہے، وہ اگر حسن مکمل کا جزوی اظہار نہیں تو ایک جمالیاتی کل ہوگی۔ کروچے نے اپنے پیشروؤں میں سب سے زیادہ اثر ویکو کے نظریات سے قبول کیا تھا۔ وہ ویکو ہی کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ جمالیاتی صداقت منطقی صداقت سے مختلف ہوتی ہے؛ کہ متخیلہ حس سے موثر اور عقل پر مقدم ہے نیز عقل کی بندشوں سے آزاد ہے؛ کہ شاعری تخیلی بصیرت سے جنم لیتی ہے اور تخیلی بصیرت

صرف وجدان ہے؛ کہ شاعری، فلسفہ، سائنس اور تاریخ ان سب سے مختلف اور ممتاز ہے؛ کہ شاعری حسیت کے ذریعہ انفرادیت کی تربیت کرتی ہے جبکہ سائنس ہمیشہ تعمیمات کی جانب لے جاتی ہے؛ کہ زبان اور شاعری میں کوئی دوئی نہیں(26) لیکن دشواری یہ ہے کہ کروچے نے اپنی انتہاپسندی کے سبب اس ضمن میں کانٹ کے اس خیال کو بھی یکسر مسترد کر دیا کہ ادراک تصور یا تعقل کے بغیر اندھا ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وجدان کی طرح فن کے معنی بھی غیر متعین ہوتے ہیں، لیکن یہ عدم تعین تخلیقی طریق کار اور تجربے کی نوعیت کا فطری نتیجہ ہے نہ کہ تعقل سے مکمل برأت کا۔ اسی طرح کروچے نے فن کو تو اظہار کے مترادف قرار دے دیا لیکن زبان کی حیثیت اس کے نزدیک وسیلۂ اظہار کی ہے۔ وہ جمالیات اور لسانیات کے مسائل میں تمیز بھی نہیں کرتا مگر اظہار کی تخلیقی ہیئت اور کاروباری ہیئت کے فرق کی کوئی وضاحت بھی نہیں کرتا۔ یہی سبب ہے کہ کروچے کے نظریات نئی جمالیات کے سلسلہ میں کلیتہً قابل قبول نہیں رہ جاتے۔ جہاں تک ہیئت میں معنی کی دریافت کا مسئلہ ہے ایک فنی تصور کی حیثیت سے اس رویے کے نشانات گذشتہ صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں (''انحطاطی'' شعرا بالخصوص والیری جس نے کہا تھا کہ دوسروں کے لیے جو ہیئت ہے وہی میرے لیے ماہیہ ہے) کے یہاں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ غیر ارادی طور پر ہر شاعر نے خواہ وہ کسی بھی فکری مسلک سے تعلق رکھتا ہو، اپنے کامیاب تخلیقی تجربوں میں اس رویے سے وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ جیسا کہ پچھلے باب میں عرض کیا جاچکا ہے، اقبال سے ترقی پسندوں تک متعدد ایسی مثالیں فراہم کی جا سکتی ہیں جن میں معنی کے نقوش ہیئت میں ماہیہ کے مکمل ادغام سے ابھرتے ہیں اور ان مثالوں میں الفاظ یا صیغۂ اظہار کی حیثیت وسیلۂ محض کی نہیں رہ جاتی۔ ان مثالوں میں مقصد الفاظ واصوات کی مجموعی تنظیم کے اندر رہتا ہے یا ان کی سالمیت کا ناگزیر حصہ اور یہ سالمیت حواس کی تمام قوتوں کے عمل کی ہم آہنگی کا نتیجہ ہوتی ہے، یعنی شاعری صرف فکر کا اظہار نہیں رہ جاتی اور تخلیقی لمحات میں شاعر کی شخصیت کے مجموعی تاثر کی ترسیل کرتی ہے۔

تخلیقی تاثر بالواسطہ طریقے سے حواس کی ان قوتوں کا بھی مرہون منت ہوتا ہے جو بظاہر افکار کو نظم کرنے کی فعلیت سے لاتعلق ہوتی ہیں۔ باصرہ، سامعہ، شامّہ، لامسہ اور ذائقہ کے حسّی ارتعاشات تخلیقی تجربے کی ہمہ جہت تشکیل و تعمیر کا سبب بنتے ہیں اور اظہار کی ہیئت ایک متحرک عضوی کُل بن جاتی ہے۔ رکنے نے عرب کے شعرائے جاہلی کو اس بات پر خراج تحسین پیش کیا تھا کہ ان کے جمالیاتی تجربے کی مجموعی تنظیم میں حواس کی تمام قوتیں بروئے کار دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ لمسیت یا بصری ادراک یا تخلیقی تجربے کی غیر منقسم عضوی وحدت کے قابل قدر نمونے مشرقی شاعری کی پوری روایت، نیز مغربی شعرا کے یہاں بکثرت مل جائیں گے جن میں شعر یا نظم کی حیثیت بیان محض کے بجائے ایک مکمل ''شے'' کی ہوگی۔ صرف نئی شاعری سے اس وصف کو منسوب کرنا شعری روایت سے

بے خبری کی دلیل ہے۔اس لیے جب افتخار جالب ہیئت کو مواد کا مترادف بنانے کی بات کرتے ہیں تو اسے دراصل شعر وفن کے اُن معیاروں کی بازیافت سمجھنا چاہیے جو اخلاقی سیاسی، مذہبی اور سماجی موضوعات وافکار کو نظم کرنے یا قوم تک مفید خیالات پہنچانے کی مصلحانہ روش کے باعث غیر فنی تصورات کی گرد میں کھو گئے تھے۔

لسانی تشکیلات کے سلسلے میں افتخار جالب نے جن حقائق کی نشاندہی کی ہے ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(1) نئے اور عظیم کی جستجو نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچہ توڑ دیا ہے۔(لسانی تشکیلات،نئی شاعری ص248)

(2) بنی بنائی زبان کا تصور متعین موضوعات سے علاحدگی میں ممکن نہیں۔(ایضاً ص248)

(3) جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے بنی بنائی زبان کو نا قابل تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے۔(ایضاً ص248)

(4) بنی بنائی زبان کو عین مین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ (ایضاً ص248)

(5) لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرنے والی موضوع اور صیغۂ اظہار کی دوٹوک تقسیم کو رد کرتی ہیں کہ لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں نہ صیغۂ اظہار بلکہ ان پر حاوی اور ان سے ماوراوہ کلّی صداقت ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جاسکتے۔(ایضاً ص248/49)

(6) لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیا مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہیں۔ (ایضاً ص249)

(7) الفاظ بطور اشیا شعر وادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔(ایضاً ص249)

(8) فروعی مباحث کی رخنہ اندازی اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگی اشیا کے فرائض سپرد کر دیے جاتے ہیں۔(ایضاً ص249)

(9) فکری طور پر دریافت کیے ہوئے مفروضوں کو من وعن بیان سے واسطہ ہے۔(ایضاً ص269)

(10) شئیت اختیار کرتے ہی الفاظ تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔
تخصیصی معنویت کا وجود، پراسس (Process)، استخراج شاعرانہ استدلال کی کڑیوں سے منسلک ہے۔ (ایضاً ص272)

(11) استعارہ اور استعاراتی بیان مجرد بیان کے برعکس ٹھوس جسمیت پر انحصار کرتا ہے۔استعارہ بیان کی شئیت سے ربط رکھتا ہے۔(ایضاً ص272)

(12) بہ حیثیت مجموعی لسانی تشکیلات کسی خارجی جبر و اکراہ کے بغیر جو جبر وضع کرتی ہیں اس میں تلون، رنگارنگی اور Indeterminacy کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ (ایضاً ص273)

ظاہر ہے کہ ہر شعری تجربے کی تعمیر الفاظ کی ایک نئی ترتیب پر منحصر ہوتی ہے اور اظہار کی ایک نئی ہیئت اس ترتیب سے وجود میں آتی ہے۔ اس لیے عظیم اور ادنیٰ کی بحث کا یہاں سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہیئت کی معنی خیزی ہمیشہ تجربے کی معنی خیزی سے مربوط ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ جب تک تجربہ معنی خیز نہ ہو اس کا لفظی سانچہ اپنی تمامتر دلآویزیوں کے باوجود معنی خیز نہیں ہو سکتا۔ لیکن معنی خیز کو عظیم کا مترادف سمجھنا اس لیے مناسب نہیں کہ ایک تو عظمت کا تصور اپنی اضافیت کے سبب متعین نہیں ہو سکتا۔ دوسرے عظمت بجائے خود نئی حسیت کے تناظر میں ایک فرسودہ قدر بن چکی ہے اور اس کا وجود اگر کہیں ہے تو صرف مفروضات و روایات میں۔ اس طرح متعین موضوعات اور ان کے انفرادی رشتوں کے نتائج میں رونما ہونے والے فرق کو پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ ایک ہی واقعہ یا فکر کا ایک ہی مخرج دو مختلف افراد کے لیے یکساں معنویت کا حامل نہیں ہوتا، تا وقتیکہ وہ ایک دوسرے کے تتبع میں اس حد تک نہ پہنچ جائیں جہاں ان کا انفرادی تاثر جعل سازی کے عمل کا شکار ہو جائے۔ مشابہ واقعات بھی کبھی ایک دوسرے کا عکسِ محض نہیں ہوتے اور ان واقعات کو جھیلنے والے افراد کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت و ماہیت میں بھی ایک خود کار تغیر پیدا ہوتا جاتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے، بنی بنائی زبان کو ناقابل تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے، تخلیقی اظہار و عمل کی قدر و قیمت سے انکار کرنا ہے کیونکہ ہر معنی خیز تخلیقی تجربہ زبان کو ایسے ابعاد سے روشناس کراتا ہے جو اس کے لیے غیر متوقع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور فن میں غیر متوقع کا عنصر ایک لازمہ ہے نیز فن اور زبان کے مخفی امکانات تک رسائی کا مظہر۔ اگر اس سے یہ مراد لی جائے کہ نقصان کا احساس صرف ان لوگوں کو ہوتا ہے جو زبان کے مروجہ سانچوں کی حفاظت پر خود کو مامور سمجھتے ہیں یا رسمی اسالیب سے وابستگی جن کے لیے عادت کا درجہ رکھتی ہے، تو یہ کہنا بھی ضروری ہوگا کہ یہ مسئلہ شاعر کا نہیں بلکہ اس کے قاری کا ہے۔ خواہ وہ قاری بھی شاعر ہی کیوں نہ ہو۔ اس کی پسند و ناپسند اور تائید و تردید تخلیقِ شعر کے عمل کی آزادی میں کبھی حارج نہیں ہو سکتی، بشرطیکہ شاعر شعر کہتے وقت اس کے وجود کے احساس سے خائف نہ ہو اور اس کے سامنے خود کو جواب دہ نہ سمجھے۔

ان چند متنازع فیہ مسائل سے قطع نظر، شعری تجربے کی سالمیت یا نئے لسانی سانچوں کی دریافت، یا شعری اسلوب میں الفاظ کی قائم بالذات حیثیت، یا الفاظ کی شعریت، یا مجرد فکر کے مجرد اظہار کے اکہرے پن اور دبازت سے محرومی، یا شاعرانہ استدلال کے ذریعے الفاظ کی تخصیصی معنویت، یا استعاراتی بیان میں فکر کی تجسیم کے عمل، یا

شعری تجربے کی ناگزیر رمزیت، عدم تیقن اور ابہام (جسے افتخار جالبؔ نے Indeterminacy کہا ہے) ان سب کے ضمن میں افتخار جالبؔ نے جو باتیں کہی ہیں وہ ایسے شعری قوانین کی حیثیت رکھتی ہیں جن میں ترمیم و اضافے کی گنجائش کے امکانات سے یکسر انکار تو اس لیے ممکن نہیں کہ تخلیقی عمل اور طریق کار کے امکانات کا دائرہ لامحدود ہے، لیکن امر واقعہ کے طور پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اظہار کی گوناگوں صورتوں کے باد جود شعری روایت اب تک ان کی نفی نہیں کر سکی ہے۔ البتہ تخصیصی معنویت کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہر شعری تجربہ اپنی ہیئتِ اظہار میں اس درجہ آمیز ہوتا ہے کہ اس کی حیثیت اختصاصی ہو جاتی ہے۔ زبان اس تجربے کی محافظ بن جاتی ہے اور ایک کے بغیر دوسرے کا وجود موہوم ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ اختصاص، معنی کی سیّال لہروں کو پابند نہیں کرتا، نہ معنی کے ہمہ جہت پھیلاؤ اور اس کے تہ در تہ تاثرات کو کسی ایک نقطے پر مرکوز کرتا ہے۔ ایک فلسفیانہ نظامِ فکر کی حیثیت سے منطقی اثبات پسندوں کی عدم مقبولیت کا سبب یہی حقیقت ثابت ہوئی کہ انھوں نے سائنسی استدلال کی بنیادوں پر الفاظ کے معنی کے تعین کی کوشش کی اور انھیں سریّت کے حصار سے نکال کر برہنہ اصطلاحات میں قید کرنا چاہا۔ اصطلاحات کی نوعیت خوابیدہ الفاظ کی ہوتی ہے، عین اسی طرح جیسے محاورے سوئے ہوئے استعارے ہوتے ہیں۔ ہربرٹ ریڈ نے غلط نہیں کہا تھا کہ خیالات اور ذہن کی اوپری سطح سے متعلق تعقلات کی ترسیل، افکار و علوم (سائنس) کے وسائل سے کی جا سکتی ہے مگر ذہن کے وہ گہرے اور پراسرار مدرکات جو نہ عقلی (لغوی معنوں میں) ہیں نہ اقتصادی، لیکن جن کے اثرات دائمی اور ناقابلِ تغیر ہوتے ہیں، ان تک رسائی صرف صوفی کے لیے ممکن ہوتی ہے یا شاعر کے لیے۔(27)

روایت کی نفی کا مسئلہ نئی جمالیات کے باب میں اس وقت سامنے آتا ہے جہاں معاصر عہد کی یکسانات، بے رنگی، تشدد اور دہشت کی فضا اپنے انعکاس کے لیے اظہار کے ایسے سانچوں کی تلاش پر اکساتی ہے، جو اس ابتری اور بدنظمی یا اکتاہٹ کے احساس کو لسانی حرمتوں کی شکست کے ذریعے واضح کر سکیں۔ اس وقت سلیس اور رواں دواں، ترشی ہوئی اور سڈول زبان نیز آراستہ اور خوبصورت صیغۂ اظہار کی جگہ ایک ایسا کھردرا، غیر متوقع، جارحانہ اور تشدد اسلوب جنم لیتا ہے جس کی صوتی اور لسانی ترکیب میں پرانے وقتوں کی آسودہ خاطری، غنائیت اور توازن و تناسب کے بجائے نئی تہذیب کے شور شرابے، خوف اور داخلی انتشار کی گونج شامل ہوتی ہے۔ یہ اسلوب نئے انسان کے ذوقِ جمال کے مسلسل انحطاط، اس کی پریشاں نظری اور فکری اعتبار سے اس کی بے سروسامانی کی نشاندہی کرتا ہے مصوری میں Action Painters اور شاعری میں Dada اور آواں گارد کے جدید تر رویے یا مجموعی طور پر جمالیات میں Vehicle Aesthetics اور Type Writer Aesthetics کے میلانات تجربے

کی اسی سمت کا پتہ دیتے ہیں۔ایسی صورت میں ایک بدہیئت حسن (فن) کے مظاہر کی تشکیل ہوتی ہے اور یہ مظاہر جذبات کے تزکیے اور تنقیہ کے بجائے ان کی شدت، اندوہناکی اور کراہت میں مزید اضافوں کا سبب بنتے ہیں۔ ان سے بنیادی طور پر جس تاثر کا ترشح ہوتا ہے وہ دہشت کا ہے۔''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' کے دوسرے اور تیسرے ابواب میں اظہار واحساس کے ان پہلوؤں کی جانب اشارے کیے جاچکے ہیں اور گذشتہ باب میں غم و غصے اور احتجاج کی فکری بنیادوں کے ضمن میں بھی ان کا ذکر آچکا ہے۔مغرب کے آواں گارد حلقوں میں یہ رویے ایک مستحکم روایت بن چکے ہیں۔اردو میں ابھی یہ روایت سفر کی ابتدائی منزل پر ہے اس لیے اس کی فنی قدر و قیمت کے بارے میں کوئی فیصلہ یا قیاس قبل از وقت ہوگا۔

●

حواشی اور حوالے

1. Susanne K. Langer : Feeling And Form, IInd. Edition, 1959, P.387.
سوسین لینگر نے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے آر۔ جی کالنگ وڈ کے خیالات سے مفصل بحث کی ہے۔ کالنگ وڈ تخلیقی تجربے کے اظہار کی ہیئت کو صرف "زبان" کہتا تھا۔ سوسین لینگر کے نزدیک یہ ہیئت "علامت" سے ترتیب پاتی ہے۔ کالنگ وڈ کا خیال تھا کہ اظہار ایک فعلیت ہے جس کی کوئی تکنیک نہیں ہوتی۔ سوسین لینگر کا قول ہے کہ ہر فن کار اپنی تکنیک ایجاد کرتا ہے اور اس کے مطابق اپنے تخیل کو آگے بڑھاتا ہے۔

2. The Truth of Poetry, P.5.

3. Feeling And Form, P.386.

4. Ibid, P.387.

5. Cleanth Brooks : Modern Poetry And The Tradition,
University of North Carolina Press, 1965, P.16.

6۔ اس ضمن میں جن مصوروں کی تخلیقات پر نظر پڑتی ہے ان میں چند کے نام ہیں ژان دوبوفے (فرانس) ہیلنس ہاف مین، جیکسن پولاک، مارک ٹوبی (امریکہ)۔ ان مصوروں نے معاصر تہذیب کی مخبوط الحواسی اور برق روی کو رنگوں کے جارحانہ استعمال اور خطوط کے کھردرے پن سے واضح کرنے اور اس حجاب کو اٹھانے کی جستجو کی ہے جس نے مادّی کمالات و تصنعات کی دھند میں نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی عدم توازن کو چھپا رکھا ہے۔ بحوالہ Art In The Modern World مصنفہ Norman Schlenoff بین ٹم بکس، نیویارک 1965ء ص 217

7۔ فلسفے کا نیا آہنگ، ص 7۔

8۔ بحوالہ ایضاً ص 49۔

9. An Essay On Man, P.7.

10. Ibid, P.41

11۔ وضاحت کے لیے خورشید الاسلام کی نظم "پیاس" دیکھی جا سکتی ہے (نئی نظم کا سفر۔ مرتبہ خلیل الرحمن اعظمی

ص214) جس میں روح سے جسم تک کے یا مَیں سے مَیں تک کے سفر کی پوری روداد پیاس (روحانی تشنگی) اور کنویں (مادی تحصیل) اور اس کنویں کی تاریکی اور بے آبی (احساس لاحاصلی) کے علائم و اشارات کی مدد سے بیان کی گئی ہے۔

12۔ یہ حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔

13۔ ''آج کل جو شاعری ہو رہی ہے اس کا مجموعی نقشہ ہی نہیں بنتا ہے۔ اس شاعری کی ترتیب دریافت کرنا ہی ممکن نہیں۔ ادب مطالعے اور مشاہدے سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن جدیدیت کے حامیوں کے ہاں یہ دونوں عنقا ہیں۔'' فیض احمد فیض، ہفتہ وار حیات، نئی دہلی، 5/ جولائی 1970ء ص9۔

14۔ فلسفے کا نیا آہنگ، ص43۔

15. The Theory of Avant-Garde, P.107.

16۔ انیس ناگی، نئی شاعری کا منصوبہ، نئی شاعری، ص55/57۔

17. A Modern Book of Esthetics, P.XV

18۔ انتظار حسین، نیا ادب اور پرانی کہانیاں، نیا دور، کراچی شمارص48۔

19. Ref. An Essay On man, P.62.

20. Ibid, P.62/65

اس ضمن میں محمد حسن عسکری کے مضمون ''ستارہ یا بادبان'' کے یہ جملے بھی توجہ طلب ہیں:۔

''فن کار بھی ایک تخلیقی شہوت کے نیچے میں گرفتار ہوتا ہے۔ وہ اس کھیل کے لطف کی خاطر اپنے آپ کو اس تحریک کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس معاملے میں فنکار کی حیثیت کچھ عورت کی سی ہے۔ برسوں کے دکھ، تخلیقی لمحے کی لذت میں تحلیل ہو کے رہ جاتے ہیں۔ اس کھیل کی مسرت میں فنکار کو یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ وہ کون سی اذیت اپنے سر لے رہا ہے۔'' ''ستارہ یا بادبان'' مکتبہ سات رنگ، کراچی 1963ء ص12۔

21۔ مثلاً چند اشعار حسب ذیل ہیں:۔

سڑک پر چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے گھبرا کر
کسی چھت پر مزے سے بیٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں (محمد علوی)

چپ چاپ بیٹھے رہتے ہیں کچھ بولتے نہیں
بچے بگڑ گئے ہیں بہت دیکھ بھال سے (عادل منصوری)

دیکھیں تو ہاتھ باندھے کھڑے تھے نماز میں
پوچھو تو دوسری ہی طرف اپنا دھیان تھا (عادل منصوری)

سب دوستوں سے میری لڑائی ہے ان دنوں
مجھ کو تو آج شہر سے باہر اتار دے (ظفر اقبال)

22۔ راقم الحروف نے اپنے دو مضامین ''ناصر کاظمی'' (مطبوعہ شب خون، الہ آباد) اور فراق و میر کا سلسلہ (یہ مقالہ فراق پر شعبۂ اردو گورکھپور یونیورسٹی کے ایک سیمنار، 1972ء میں پڑھا گیا تھا) میں میر کی تجدید اور تعیینِ نو کے مسائل نیز نئی جمالیات اور فکر پر میر کے اثرات کا مفصل جائزہ لیا ہے۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف اشارے کر دیے گئے ہیں۔

23۔ خوشبو کی ہجرت (ایک مکالمہ) سویرا، لاہور، شمارہ 17/18 ص 220

24. A Modern Book of Esthetics, P.XVIII.

25. Ibid, P.XXXII.

26۔ میاں محمد شریف نے اپنی کتاب ''جمالیات کے تین نظریے'' میں کروچے کے ماخذ اور اس کے نظریے کے مضمرات کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ''جمالیات کے تین نظریے'' مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء ص 89/90/91۔

27. Herbert Read : Art And Society, Windmill Press, 1937, P.204.

●

تیسرا باب

- نئی شاعری (3)
- (تخلیقی عمل: اظہار وابلاغ کے مسائل)

●

●

اردو سے قطع نظر، دنیا کی تمام زبانوں میں تنقید کی عام روایت کا انحصار شعری اظہار سے معنی کے استخراج پر رہا ہے۔ اس ضمن میں بیشتر نقادوں نے تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور تخلیقی تجربے کی ماہیت و معنویت کی مخصوص نوعیتوں کی جانب کماحقہ توجہ نہیں کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جس فن پارے میں انھیں نثری منطق کے عام اصولوں سے بُعد نظر آیا یا معنی کے نقوش دھندلے دکھائی دیے، اسے مہمل یا لایعنی قرار دے دیا گیا۔ جدیدیت اور نئی شاعری کے سلسلے میں اس نوع کا معترضانہ رویہ بہت عام ہے۔ بظاہر استدلال اور معنی سے عاری محسوس ہونے والے زاویۂ نظر، نیز افکار کی فلسفیانہ تعبیر و تصدیق پر گذشتہ ابواب میں مفصل بحثیں کی جا چکی ہیں۔ زیر نظر صفحات میں تخلیقی عمل اور اظہار و ابلاغ کے مسائل اور ان کے فکری و نفسیاتی اسباب کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس مقالے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شعری روایت کے مضمرات صرف عصری حقیقتوں سے مربوط نہیں ہیں نیز ان کا تعلق انسانی فکر اور نفسیات کے ان مسائل سے بھی بہت گہرا ہے جو ایک لازماں تناظر رکھتے ہیں۔ اسی طرح، تخلیقی عمل کے حسی اور اظہاری مسائل کی معنویت و بے معنویت کا سوال بھی صرف جدیدیت کی شعری روایت، یا عصر حاضر کے مسائل اور نئی حسیت کے معاملات سے علاقہ نہیں رکھتا۔ ان مسائل کا تعلق تخلیقی عمل کے بنیادی سوال سے ہے۔

کروچے کے نظریۂ حسن (فن) کو من و عن تسلیم کر لیا جائے تو مختلف اقسام میں فن کی خانہ بندی کا عمل مسترد ہو جائے گا، کیونکہ اس کے نزدیک حسن کے مدارج ہوتے ہیں نہ اقسام۔ تاہم تخلیقی اظہار کے مسائل کو سمجھنے کے لیے یہاں شاعری کو دو الگ الگ دائروں میں رکھنا ضروری ہے۔ اولاً شعر کی وہ ہیئتیں جن کا ردعمل قاری پر فوری ہوتا ہے۔ ثانیاً وہ جنھیں قاری زینہ بہ زینہ سمجھتا جاتا ہے اور بالآخر ایک ایسے کلیدی تاثر کی دریافت کرتا ہے جسے ان کا جوہر کہنا چاہیے۔ یہ طریق کار قاری کے ذہن کو بجلی کے ایک کوندے کی لپک کا تجربہ نہیں بخشتا بلکہ ایک ایسی آزمائش کا حکم رکھتا ہے جسے عبور کرنے کے لیے اسے جانے انجانے کئی راستوں سے گزرنا پڑتا ہے اور پیش پا افتادہ محاکموں سے آزاد ہو کر نئے تلازمات قبول کرنے پڑتے ہیں۔ براہ راست متاثر کرنے والی شاعری قاری کی ذہنی تربیت، مطالعے، روایت کے اثرات اور معاشرتی میلانات کی متعین کردہ نفسیات کے لیے نامانوس اور غیر متوقع

نہیں ہوتی۔ اس کے شعور میں تفہیم یا استنباطِ معنی کے جو سانچے پہلے سے موجود ہوتے ہیں، ان میں یہ شاعری بہ آسانی سما جاتی ہے۔ یہ سانچے شارٹ ہینڈ کے اشارات سے مماثل ہوتے ہیں جن سے واقفیت رکھنے والا بظاہر بے معنی آوازوں میں بھی مفہوم کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔ عام قاری کے ذہن میں یہ اشارات شعر کی مروجہ ہیئت، رسمی زبان، برسوں کے دوہرائے ہوئے استعارات، علامات، اصطلاحات اور محاوروں کی طرح روایت کا جزو بن جانے والے تلازمات سے متعین ہوتے ہیں، انھیں ایک طرح کی ذہنی تلمیحات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو اپنا تاثر اور مفہوم ساتھ رکھتے ہیں اور رسمی شاعری میں ان کی باطنی فضا نیز بیرونی رشتے کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شاعری انفرادی آواز و احساس سے محروم ہوتی ہے اور اس کی فکری، حسی، لسانی اور اظہاری حد بندیاں عام رجحانات کی ساختہ ہوتی ہیں۔ ان رجحانات سے مانوس قاری کے لیے یہ شاعری شارٹ ہینڈ کے اشارات کی طرح طے شدہ معانی کی ہمرکاب ہوتی ہے یا اس کی عادت سے ہم آہنگ۔ تفہیم کے معاملے میں عادت کے جبر کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ افریقہ کے غیر مہذب قبائل کے لیے سائنس اور منطق کی دوٹوک باتیں نا قابلِ فہم ہوں گی، لیکن جادو اور ٹونے یا توہمات سے وابستہ رسوم کی منطق بآسانی ان کی سمجھ میں آ جائے گی کیونکہ ایسی باتیں ان کے بنیادی اعتقاد کا حصہ یا آرکی ٹائپ ہوں گی۔ فکری اور نظریاتی ہم آہنگی کی لذت فراہم کرنے والی شاعری بھی قاری کے لیے طے شدہ معانی کا مخزن ہوتی ہے۔ وہ اسے ان محبوب تصورات کی زیارت کے لیے پڑھتا ہے جو پہلے سے اس کی ترکیبِ شعور اور نظامِ افکار میں شامل ہوتے ہیں۔ اس لیے، وہ تخلیقی عمل کی اساسی رمزیت نیز ہیئت و اظہار کے مسائل کو غیر ضروری یا بے معنی سمجھتا ہے اور اگر اس کے مطبوع تصورات بھی شعری تجربہ بننے کے عمل میں اپنا حجم اور ہیئت تبدیل کر کے یا بالواسطہ اور مبہم انداز میں اس تک پہنچتے ہیں تو انھیں اپنانے میں وہ جھجک اور دشواری محسوس کرتا ہے۔

لیکن شاعری صرف فکر یا صرف خیال یا صرف تاثر یا صرف نظریہ نہیں ہوتی۔ معنی خیز شعری تجربہ ہمیشہ کثیر الابعاد ہوتا ہے اور یہ ابعاد، والیس فاولی کے الفاظ میں ''اظہار و معنی کے باہمی عقد'' (1) سے پیدا ہوتے ہیں۔ شعر کی مکمل اور معنی خیز ہیئت متعین فکر اور منصوبہ بند نظریے کو اگر قبول بھی کرتی ہے تو اس طرح کہ انھیں عقیدہ بنا دے۔ یہی وسیلہ ہوتا ہے ایک خارجی تصور کو خون میں جذب کرنے، بیرونی شرائط کو شخصیت کے داخلی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے اور تخلیقی تجربے کو ہلاکت خیز قطعیت اور بے نمک استدلال سے بچانے کا۔ سہلِ ممتنع تک کے بارے میں غالب کی یہ توجیہہ بہت اہم ہے کہ سامنے کی بات قاری کے لیے ایسا تجربہ بن جائے جو آسان اور عام فہم ہونے کے باوجود اس کے لیے ایک انکشاف ہو۔ انوکھے پن کا احساس اسی صورت میں رونما ہو سکتا ہے جب زندگی کی سادہ ترین حقیقتیں اور مانوس اشیا بھی کسی نئے زاویے اور جہت کی نشاندہی کریں اور اس طرح ایک نئی

حقیقت کا مظہر بن جائیں۔ یہی زاویہ سادہ کو پُر کار، آسان کو مشکل، معمولی کو غیر معمولی اور متوقع کو غیر متوقع بناتا ہے، نیز وضاحت و صراحت کو رمزیت اور ایجاز سے ہمکنار کرتا ہے۔

شعری اظہار کی ہر شکل (شعوری یا لاشعوری) کسی تجربے یا تاثر کی شعوری تشکیل کا ہی نتیجہ ہوتی ہے۔ گرچہ یہاں شعور کا عمل تعقل اور استدلال کی عام صورتوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تفہیم و تجزیے کی عام نوعیتیں ایک میکانکی طریق کار کی پابند ہوتی ہیں۔ اسی منزل پر شعر میں اشکال، ابہام اور اہمال کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاعر قاری سے الگ ایک خودمختار عضوی اکائی ہے اور ایک آزاد بیرونی حقیقت۔ اردو کی شعری روایت میں جب تک شاعری کے اسکولوں، مکاتبِ فکر اور شاگردی و اُستادی کے سلسلے رائج رہے اظہار و افہام کا عمل بھی معینہ خطوط پر جاری رہا۔ اس میں غیر متوقع کی گنجائش ہی نہیں تھی۔ ہر شاعر اپنے اسکول یا کتبِ فکر یا استاد کے حوالے سے دیکھا جاتا تھا اور اس کے شعری مشغلے کے شناختی نشانات متعین تھے۔ پیچیدگی کا سوال غیر رسمی اور انفرادی خطوط پر کی جانے والی شاعری سے منسلک ہے۔ لیکن مشکل پسندی کی اصطلاح کا جواز یوں نہیں پیدا ہوتا کہ ہر سچا شاعر اپنے تجربے کے اظہار میں تسہیل کے ایک ایسے خودکار اصول پر عمل پیرا ہوتا ہے جس کا تعین خود اس کی تخلیقی شخصیت و استعداد کرتی ہے۔ وہ اظہار کی جو بھی ہیئت منتخب کرے گا، وہی اس کے تجربے سے سب سے زیادہ ہم آہنگ اور اس کی ترسیل کے لیے سہل ترین ہوگی، بشرطیکہ وہ مصنوعی طور پر اپنی انفرادیت کو کوئی انوکھا لباس پہنانے کی سعی نہ کرے اور اپنے فطری اظہار پر اعتماد رکھتا ہو۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اظہار کی جو ہیئت وہ ترتیب دیتا ہے، قاری کے ذاتی میلان و مذاق سے مطابقت نہیں رکھتی، چنانچہ ناقابلِ فہم بھی ہوسکتی ہے۔ لیکن افہام و تفہیم کے معاملے میں قاری خود کو کمتر سمجھنے یا اپنی بصیرت کو ناکام دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ اس لیے فہم سے بالاتر شاعری کی جانب اس کا رویہ حریفانہ اور بعض اوقات مخاصمانہ ہو جاتا ہے۔ وہ اسے آزمائش یا امتحان کا پرچہ سمجھ کر اپنی آگہی و علم اور فہم فراست کے اثبات کی خاطر حل کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ وہ اس رمز سے یا تو بے خبر ہوتا ہے یا اسے نظر انداز کرد ہے کہ ہر فن کی طرح شعری ہیئت کی مکمل تفہیم کا تصور بھی محض ایک مفروضہ ہے۔ یہ نظریہ اب کسی ایک شخص سے مخصوص نہیں بلکہ خاصا عام ہو چکا ہے کہ خود فن کار کے لیے بھی اپنی تخلیق کے محرک اور اس کے نتیجے کو کسی منظم او مربوط مسئلے کی شکل میں سمجھنا ضروری نہیں ہے۔ وہ شاعری جو پوری طرح سمجھ لی جائے اور جس کی دلیل اتنی واضح ہو کہ معنی یا تاثر کا کوئی نقش قاری کی آنکھ سے پوشیدہ نہ رہ جائے، ایک تخلیقی تجربے کو منطقی تجربہ بنانے کے مترادف ہے۔ اس نوع کی شاعری کو شاعری کہنے کا جواز بجز اس کے اور کیا ہوسکتا ہے کہ فکر کو نثری اسلوب کے بجائے نظم کا خارجی لباس پہنا دیا گیا ہے۔ کولرج کا خیال تھا کہ شاعری کا تاثر اسی صورت میں زیادہ ابھرتا ہے جب اسے پوری طرح نہ سمجھا گیا ہو اور استدلالی فکر اس اعتراف پر مجبور ہو کہ شاعر نے تجربے کی جو ہیئت تعمیر کی ہے وہ منطق کی

گرفت میں نہیں آسکتی، چنانچہ اس سے کوئی دوٹوک نتیجہ بھی اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی یہ ضروری ہے کہ قاری شعر کے تمام امکانات اور ابعاد کو مسخر نہ جانے۔ اس لیے فراسٹ نے شعر کے قاری سے یہ مطالبہ کیا تھا کہ شاعری پیچیدگی ہے اور پیچیدگی کو پیچیدگی ہی رہنے دیا جائے۔ اسے وضاحت اور صراحت میں بدلنے کی کوشش نہ کی جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ زاویہ ہائے نظر بحث طلب اور متنازع فیہ ہیں اور ان کا تعلق شاعر اور قاری کے ذاتی رویوں نیز ذہنی وفنی طریق کار سے ہے۔ لیکن جب آسودہ طبعی کے ایک مخصوص درجے تک بھی قاری کسی شعری تجربے کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے تو غیر شعوری طور پر اسے شکست کے ایک تجربے کا بوجھ اٹھانا پڑتا ہے۔ اسی تجربے کا نتیجہ جھنجھلاہٹ کے مہذب اظہار کی شکل میں ابہام واہمال کا الزام بن کر رونما ہوتا ہے۔ اس وقت قاری ایک دانستہ ذہنی سازش کے طور پر اصل حقیقت کو اپنے جذباتی ردعمل سے خلط ملط کر دیتا ہے۔ شاعری کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے اور مقابلہ شاعر سے شروع ہو جاتا ہے۔ قاری یہ سوچتا ہے کہ شاعر بھی اسی کی طرح ایک عضوی اکائی ہے جسے وہ اپنی واقفیت یا اندازے کے مطابق اپنے ہی جیسا اور کبھی کبھی کم تر حیثیت رکھنے والا ذہن سمجھتا ہے۔ اظہار کی ہیئت کا عمل جو ترسیل کی ناکامی کے بعد نقائص سے معمور نظر آتا ہے، اس کی تمام تر ذمہ داری قاری، شاعر کی کم فہمی، کج فہمی یا نافہمی کے سر ڈال دیتا ہے۔ جب کہ ہیئت کا ناقص ہونا بھی لازمی طور پر شاعر کے ناقص العقل ہونے کی دلیل نہیں۔ نک سُک سے درست ہیئت مترتب اور منضبط فکر یا جذباتی تجربے کا موثر بیان بھی ہو سکتی ہے لیکن ہیئت کی پیچیدگی فکری ژولیدگی کی ضمانت نہیں۔

یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کی غلط قرأت کبھی کبھی معنی کے اصل جوہر کو بے نقاب نہیں ہونے دیتی۔ بالخصوص غزل کے اشعار میں تو الفاظ کے معانی بعض اوقات مصرعے یا شعر کے آ ؎ ـ سے بھی متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجے کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے۔ شاعری میں ایجاز ایک لازمہ ہے۔ ایسی صورت میں شعر بیانیہ ہے یا خطابیہ یا استفہامیہ، اس کی روح سے کلی مطابقت رکھنے والا لہجہ دھیما ہے یا بلند آہنگ، عین ممکن ہے کہ شاعر نے کسی اشارے یا لفظ سے اس کے جواب کی نشاندہی نہ کی ہو...... مثلاً

1۔ کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالبؔ)

2۔ گو ہاتھوں میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے (غالبؔ)

3۔ رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گلہائے ناز کا (غالبؔ)

4۔ کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لب ساقی پہ صلا میرے بعد (غالبؔ)

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے، حیرانی کا یا تاسف کا یا تمسخر کا، اسی طرح دوسرے شعر میں غصّے کا اظہار ہے یا حسرت کا، تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ اور چوتھے شعر کے لہجے میں چیلنج چھپا ہوا ہے یا آپ اپنے سے شکایت، ظاہر ہے کہ قطعی طور پر کوئی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ ان اشعار کے لب و لہجے میں بہ یک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔ اب ایک اور شعر دیکھیے:۔

تو کون ہے کیا ہے نام تیرا
کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم (ناصؔر کاظمی)

پہلے مصرعے کے لفظ "تو" پر لہجے کا دباؤ ڈال کر دوسرے مصرعے کو زیرِ لب تبسم کے ساتھ پڑھا جائے تو اس شعر کے دھیمے اور سرگوشی کے لہجے میں ابھرنے والے مفہوم کی پیروڈی بن جائے گی۔ جوشؔ ملسیانی نے غالبؔ کے شعر:۔

موت کا ایک دن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

میں دن اور رات کے الفاظ سے رونما ہونے والی صنعتِ تضاد سے متاثر ہو کر شرح لکھتے وقت دن اور رات کے الفاظ پر لہجے کا امتیاز و صرف کیا کہ شعر میں ایک نیا نکتہ پیدا ہو گیا۔ یعنی موت تو دن میں صبح اور شام کے درمیان کسی وقت آئے گی۔ پھر رات کا ڈر کیوں ہے؟

نئی شاعری میں اہمال کا سوال اس لیے بھی فضول ہے کہ ہر حسّی عمل ایک ذہنی عمل ہے۔ انتہائی دھندلی اور بے نشان کیفیت بھی جو شعری تجربے کی حد تک حواس کی گرفت سے بظاہر کتنی ہی آزاد ہو، اظہار کی منزل تک آتے آتے ایک شعری عمل بن جاتی ہے۔ احساس یا تاثر کی رو پر خواہ دست رس نہ ہو لیکن اظہار کے وقت ان قوتوں سے کام لینا پڑتا ہے جو ہر حال میں انسانی عمل اور قصد کی پابند ہیں۔ اسی لیے وٹگنسٹائنؔ نے جب یہ کہا تھا کہ "ہر لفظ حقائق کی تصویر ہے" تو اس سے مراد یہی تھی کہ سرے سے بے معنی لفظ کی تخلیق انسانی استعداد سے باہر کی چیز ہے۔ معنی یا تاثر کے تسلسل کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ کو ایک دوسرے سے جوڑ دیا جائے۔ شاعر انھیں تخلیقی اور تخیلی منطق کی روشنی میں ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ قاری تعقل اور استدلال کی روشنی میں، چنانچہ اُسے غیر متوقع تجربے سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور وہ اس تجربے سے ذہنی بے گانگی کی صورت میں اس نکتے کو بھی فراموش

کر بیٹھتا ہے کہ ہر انسانی آواز کے بطن میں خیال کی کوئی رَو، تجربے کی کوئی پرچھائیں اور تاثر کی کوئی لہر یقیناً موجود ہوتی ہے۔ برٹرینڈ رسل نے تو اس ضمن میں تمام منطقی اثبات پسندوں سے آگے بڑھ کر یہ تک کہا تھا کہ

> اگر ہم صوتی الفاظ کے علاوہ کوئی اور لفظ استعمال نہیں کرتے تو یقیناً اس کی وجہ ہماری سہل انگاری ہے۔ ایک زبان بہروں اور گونگوں کی بھی ہے۔ ایک آدمی کا کندھے جھٹکانا بھی ایک طرح کا لفظ ہے۔ اگر معاشرہ اس پر متفق ہو جائے تو ہر وہ جسمانی حرکت جو خارجی طور پر نظر آسکے لفظ بن سکتی ہے۔ لیکن ان سب کے مقابلے میں زبان کے اظہار کو جو فوقیت حاصل ہے اس کی وجہ بالکل واضح ہے۔ صوتی الفاظ بڑی تیزی اور کم سے کم عضلاتی واعصابی کوشش سے ادا ہو جاتے ہیں اور اس کے مقابلے میں کوئی حرکت اس عمدگی سے یہ مقصد پورا نہیں کرسکتی۔(2)

یہ بحث یہاں ضمنی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے تفصیلات کا بیان غیر ضروری ہوگا۔ شاعری میں ہمارا واسطہ ابھی تک صوتی الفاظ سے ہی رہا ہے۔ (مغرب کے دادا شاعروں کے استثنا کے ساتھ جنھوں نے اشاروں اور تصویروں کی مدد سے بھی نظموں کے تاثر یا تجربے کی وضاحت کی تھی، اُردو کی نئی شاعری میں یہ مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔) لیکن آگے بڑھنے سے پہلے صوتی الفاظ کے ایک معروف مسئلے پر نظر ڈال لینا غالباً نامناسب نہ ہوگا۔(3) قرآن کے حروف مقطعات مثلاً الم، کٓھٰیٰعٓصٓ، طٰہٰ، نون، قاف، وغیرہ جو انتیس سورتوں کی ابتدا میں آئے ہیں، ان کے معنی ومدّعا کا تعین اب تک نہیں ہوسکا۔ کسی نے انھیں قرآن مجید کے نام سے تعبیر کیا۔ (مجاہد ابن جریج)۔ کسی نے انھیں سورتوں کا نام قرار دیا۔ (عبدالرحمن ابن زید بن اسلم) کسی نے انھیں اللہ تعالیٰ کے اسمائے اعظم سمجھا۔ (شعبی) کسی کے نزدیک یہ قسمیں ہیں۔ (ابن عباس) کسی کا خیال ہے کہ یہ الفاظ کے مخفف ہیں (سعید بن جبیر)۔ مثلاً الم میں الف سے اللہ، لام سے جبرئیلؑ میم سے محمدؐ یعنی اللہ تعالیٰ نے جبرئیلؑ کے واسطے سے محمدؐ پر نازل کیا) کسی نے ان میں خدا کی صفات ڈھونڈ نکالیں۔ کسی نے ابجد کے قاعدے سے انھیں اشخاص وامم سے متعلق سنین قرار دیا۔ کسی نے انھیں رسم خط کے نشانات اور کسی نے اللہ کے خطابیہ کلمات سے تعبیر کیا۔ بعض مترجموں نے انھیں اسمائے رسولؐ سمجھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ حروف چند کلمات کی طرف اشارے ہیں۔ بعض اہل علم کے نزدیک حروف مقطعات اللہ اور رسولؐ کے درمیان ''راز'' ہیں۔ ایک اور توجیہہ یہ ہے کہ عربی زبان چونکہ عبرانی سے ماخوذ ہے اس لیے عبرانی زبان کے عام قاعدہ کے مطابق یہ حروف معانی اور اشیا کی صورت پر دلیل ہیں۔ (مثلاً حرف نون مچھلی کے معنوں میں بولا جاتا ہے اور جو سورہ اس نام سے موسوم ہوئی اس میں حضرت یونسؑ کا ذکر صاحب الحوت (مچھلی والے) کے نام سے آیا ہے یا حرف ط کے معنی سانپ تھے اور قرآن میں سورہ طٰہٰ جو ط سے

شروع ہوتی ہے، اس میں حضرت موسیٰؑ اوران کے عصا کے سانپ بن جانے کا واقعہ ہے۔ اس طرح سورۂ بقرۃ میں جوالف سے شروع ہوتی ہے گائے کے ذبح کا قصہ ہے اور الف گائے کے سینگ یا سر سے مشابہہ لکھا جاتا تھا۔)
محمد حسین آزاد نے، جو لفظ کا ایک دلچسپ تخلیقی تصور رکھتے تھے اور جن کے نزدیک ''لفظ انسان کے دل، انسان کی خواہش اور اس کے حرکتِ اعضائی کا مجموعی خلاصہ ہے'' اور جنھوں نے زبانِ عرب کے ابتدائی محققوں میں عباد بن سلیمان ضمیری کے حوالے سے اس مسئلے پر بھی بحث کی ہے کہ ''الفاظ اپنے حروف، اعراب اور آوازوں کے ذریعہ خود بخود اپنے معنی بتلاتے ہیں۔'' (5) حرف ب کی تشریح یوں کی ہے:

ب بیت کا مخفف ہے۔ ابتدا میں گھر
بھی سیدھے سادے ہوتے تھے......
ب کو غور سے دیکھو۔ عرب کے ریگستان
میں جنگل میں ایک دیوار کے دو کنارے
مڑے ہوئے ہیں۔ وہ گھر ہے۔ گھر والا
دیوار کے آگے بیٹھا ہے۔ وہ نقطہ ہے۔ (6)

اس تفصیل کا حاصل یہ ہے کہ کوئی بھی آواز مفہوم سے عاری نہیں ہوتی اور ہر لفظ معنی سے کوئی رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ قرآن پر اہل عرب نے کئی اعتراضات کیے جو قرآن میں نقل ہیں۔ لیکن کوئی اعتراض حروف مقطعات پر نہیں ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہل عرب کے لیے ان کا مفہوم واضح تھا ورنہ اعتراض کا یہ پہلو نظر سے اوجھل نہ ہوتا۔ لیکن صدیوں کے مطالعے اور تجزیے کے باوجود مفسرّین ابھی تک اس سلسلے میں کسی قطعی نتیجے تک نہیں پہنچ سکے۔ ان حروف کا اپنے ماقبل اور مابعد سے کیا رشتہ ہے، اس کی کوئی فیصلہ کن وضاحت نہیں ہو سکی۔ پھر بھی یہ عقیدہ بدستور قائم ہے کہ یہ حروف معنی و مطلب سے بےگانہ نہیں ہیں۔

اس پس منظر میں وٹگنسٹائن کے اس نظریہ کا کہ لفظ حقائق کی تصویر ہے، ایک معنوی اور تاریخی جواز بھی موجود ہے۔ کسی نظم کا مفہوم اس کے الفاظ کا ہی پابند ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ شاعری میں جو الفاظ معنی کی تعیین کرتے ہیں، اکثر لغوی مفہوم کے پابند نہیں ہوتے۔ لغوی زبان کو پیمانہ قرار دینے سے اشعار کی تشریح میں ایسے مضحک معانی کے استخراج کا امکان بھی ہو سکتا ہے، جن کی وافر مثالیں غزلیہ شاعری پر ڈاکٹر عندلیب شادانی کی کتاب میں ملتی ہیں۔ جانسن نے جب یہ کہا تھا کہ شاعری ہی زبان کا تحفظ کرتی ہے تو اس کا مفہوم یہی تھا کہ الفاظ اپنے تمام امکانات اور کیفیتوں کے ساتھ اپنے تخلیقی استعمال میں ہی نمایاں ہوتے ہیں، اور شعری اظہار انھیں تاثریاتی سیّال معانی کی ان وسعتوں تک لے جاتا ہے جو نثر کے احاطۂ اختیار سے باہر ہیں۔ چنانچہ

نثری اصناف کے تراجم اصل مفہوم کی ترسیل جس طرح کرتے ہیں شعری تراجم نہیں کر سکتے، کیونکہ شاعری میں لفظ کا آہنگ معنی کا ایک ناگزیر جزو ہوتا ہے۔ فراسٹ نے تو تخلیق و ترتیب شعر کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے یہ تک کہا ہے کہ صرف کان (سامعہ) حقیقی لکھنے والا ہے اور کان (سامعہ) ہی حقیقی پڑھنے والا ہے۔ یعنی شاعری کی ترکیب اصلاً اس کے آہنگ سے ہوتی ہے۔(7) سوئن برن کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے ایلیٹ نے کہا تھا کہ ان میں مفہوم آہنگ سے الگ کوئی چیز نہیں اور اگر ان کے ٹکڑے کر دیے جائیں تو پتہ چلے گا کہ ان میں کوئی خیال نہیں بلکہ صرف الفاظ ہیں۔ (لیکن ایلیٹ کی یہ بات کہ الفاظ مجموعی ڈھانچے سے الگ ہونے کے بعد خیال سے عاری ہو جائیں گے بحث طلب ہے اور اس سے صرف اس حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ مفہوم کے استنباط میں آہنگ اور الفاظ کی سالم حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔) بعض نقادوں (مثلاً رچرڈس، بلیک مور) کا خیال ہے کہ شاعری کا مفہوم یا لفظوں کا تاثر اُن کے آہنگ سے کسی بھی صورت میں الگ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ دوسری طرف پےٹس کا کہنا تھا کہ تمام آوازیں، تمام رنگ اور تمام ہیئتیں مل کر بھی احساس کی غیر محدود وسعتوں کے اظہار سے قاصر رہتی ہیں، اور اس کا سبب اُس کے نزدیک یہ تھا کہ شاعری، مصوری اور موسیقی میں لفظی، صوتی یا بصری اظہار کی مختلف المتنوع صورتیں ایک کلی حقیقت بن جاتی ہیں اور ان کی تعمیر میں کام آنے والے عناصر اپنی انفرادیتیں کھو دیتے ہیں۔ شاعری ایک اساسی تجربے کی بنیاد پر دور از کار حقیقتوں کے تلازمے سے وجود میں آتی ہے۔ اسی بات کو ولیم ایمپسن نے یوں کہا ہے کہ اعلیٰ شاعری کا انحصار ہمیشہ غیر متوقع تلازموں پر ہوتا ہے۔ یہ تلازمے بظاہر پریشان خیالی کے مظہر دکھائی دیتے ہیں لیکن شاعر ایک وسیع الاختیار اکائی کی حیثیت سے اظہار کی بکھری ہوئی شکلوں اور منتشر پیکروں کو کنٹرول کرتا ہے۔(8) اسباب علل اور معلول کے باہمی تعلق میں نئے پہلوؤں کی دریافت یا دو اجنبی، نامانوس اور باہم متصادم اشیا میں کسی نئے رشتے کی بنیاد پر ایک نئے تلازمے کا انکشاف بہت پرانی روایت ہے۔ اسے کسی مغربی بدعت سے تعبیر کرنا یا فرانسیسی علامت پسندوں کی ابہام زدگی سے منسلک کرنا محض ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اساطیر و علامات کی بحث میں غیر استدلالی منطق کے مضمرات پر مفصل روشنی ڈالی جا چکی ہے اور یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اساطیر بھی ایک نوع کی جمالیاتی پیداوار ہیں جن کی معنویت کا اعتراف انسان نے اس وقت کیا جب انھیں مذہبی صحائف میں جگہ مل گئی۔ اسطور کا تعمیری مواد خواب کی علامتیت کا پروردہ ہے یعنی تمثال اور سراب خیالی اس کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس کی بنیاد غیر استدلالی علامتیت ہے اور یہی علامتیت خواب اور شاعری کی ترکیب میں بھی شامل ہے۔ اس لیے رچرڈ چیز (Richard Chase) نے The Quest of Myth میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ شاعری بھی اسطور ہی کی ایک قسم ہے۔ کسی بھی نثری منطق سے غیر استدلالی علامتیت کی بنیاد پر رونما ہونے والے تخیلی پیکروں کا اثبات ممکن نہیں، بشرطیکہ قاری کا ذہن انھیں دوبارہ خلق کرنے پر قادر نہ ہو۔ لیکن

تخئیل کی قوتیں انسانی ارادے اور اختیار کی پابند نہیں ہیں۔ یہ تند و تیز چشموں کی طرح اپنے آپ ابلتی ہیں۔ اس لیے خواب، اساطیر اور شاعری یا باطنی تجربوں و انکشافات پر بیرونی احتسابات کی گرفت غیر عقلی ہے۔ شاعری، اساطیر اور خواب سے آگے بڑھ کر ایک زیادہ واضح اور ٹھوس مثال دیکھیے۔ غیر استدلالی علامتیت کا یہ رویہ ہندستان میں چودھویں اور پندرھویں صدی کے متصوفانہ رسائل میں بھی بہت نمایاں ہے۔ یہ رسائل رشد و ہدایت اور تدریس و تلقین کا وسیلہ تھے، چنانچہ ان کا عمل صاف طور پر دوطرفہ تھا۔ یعنی کہنے والے اور سننے والے کے درمیان انہی کی بنیاد پر ایک فکری رشتہ قائم ہوتا تھا۔ اکثر رسائل پہلے سے نہیں لکھے گئے بلکہ عرفان و آگہی کے حصول کی خاطر جمع ہونے والے مریدوں اور معتقدوں کے مجمع میں فی البدیہہ ان کی تشکیل ہوئی۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (ولادت 30 ستمبر 1321ء) کے شکار نامے اور دوسرے رسائل آغاز کائنات، زندگی اور موت، حقیقت اور مجاز، کاردینوی اور ان کی ماہیت کے ایسے مسائل پر مبنی ہیں جو محض عارضی معنویت یا گزرے ہوئے زمانوں کے توہمات کی حیثیت نہیں رکھتے۔ فلسفیانہ موشگافیوں اور منطقی استدلال کے ذریعے انھیں سمجھنے اور سمجھانے کا سلسلہ اب تک جاری ہے۔ مثال کے طور پر شکار نامے کا ایک قصہ دیکھیے:۔

> ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے۔ ان میں سے تین کا لباس نہیں تھا اور چوتھا برہنہ تھا۔ جو بھائی برہنہ تھا اس کی آستین میں نقد تھا۔ ہم چاروں تیر کمان خریدنے بازار گئے۔ قضا آئی۔ چاروں کے چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت چار کمانیں نظر آئیں۔ تین ٹوٹی ہوئی اور ناقص تھیں اور ایک بے خانہ و بے گوشہ۔ اس برہنہ بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے اس بے خانہ اور بے گوشہ کمان کو خریدا۔ تیر کی فکر ہوئی۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے بے پر و پیکان تیر کو خریدا اور شکار کی تلاش میں صحرا کو روانہ ہوئے۔ چار ہرن نظر آئے۔ تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پر و پیکان تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار کے باندھنے کے لیے فتراک چاہیے۔ چار کمندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میانہ کمند میں باندھا گیا۔ اب ٹھہرنے کے لیے اور شکار کو پکانے کے لیے گھر چاہیے تھا۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں۔ ہم اس بے سقف اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔ وہاں اونچے طاق پر ایک دیگ دکھائی دی۔ کسی ترکیب سے وہاں ہاتھ نہیں پہنچتا تھا۔ چار گز گڑھا پاؤں کے نیچے کھودا گیا،

جب کہیں ہاتھ دیگ تک پہنچ سکا۔ جب شکار پک کر تیار ہوا، ایک شخص گھر کی دیوار کے
اوپر سے اترا اور کہا: "ہمارا حصہ دو کیونکہ یہ فرض ہے۔" برادر کامل کمین میں بیٹھا تھا۔
شکار میں سے ایک ہڈی کو دیگ میں سے نکالا اور سر پر مارا۔ اس کے ایڑی سے ایک
زرد آلو کا درخت اُگ آیا۔ ہم اس درخت پر چڑھ گئے۔ دیکھا کہ خربوزے بوئے گئے
ہیں، جن کو فلاخن سے پانی دیا جاتا ہے۔ اس درخت سے ہم نے بینگن توڑے اور قلیہ
بنایا اور دنیا والوں کو دیا۔ اتنا کھایا کہ پھول گئے۔ سمجھے کہ ہم موٹے ہو گئے ہیں۔ گھر
کے دروازے سے ہم نکل نہیں سکتے تھے اور نجاست میں پڑے رہے اور ہم آسانی کے
ساتھ اس گھر کی کید سے باہر نکل آئے اور گھر کے دروازے پر سوئے اور سفر کے لیے
روانہ ہو گئے۔(9)

یہاں اس قصے کے سلسلے میں حسب ذیل نکات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

1۔ انتہائے کاردینوی اور حقیقت انسانی کے مسئلے کو متضاد اور باہم متصادم تلازموں کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔

2۔ غیر استدلالی علامتیت کا وہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو اساطیر، خواب اور شاعری میں مشترک ہے۔

3۔ یہ پیرایۂ بیان مسائل کو موثر بنانے کے لیے ہے۔ مسلمان صوفیا نے یہ طریقہ ہندستانی اساطیر سے اخذ کیا تھا۔ اس کی مثالیں گیانیشور (وفات 1392ء) اور ایک ناتھ کے معموں میں بھی ملتی ہیں۔ زین تحریروں میں بھی اظہار کا یہ اسلوب عام رہا ہے۔(10) اُردو میں زین تحریروں کا ذکر پہلے آچکا ہے۔

4۔ اس قصے کی شرحیں مختلف زمانوں میں لکھی گئیں۔ "مجموعۂ یازدہ رسائل" میں سات شرحیں موجود ہیں۔ اس حوالے کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ غیر استدلالی اور خودتردیدی اظہار کی معنویت کے لیے مدلل جواز کی جستجو ہو سکتی ہے۔

5۔ درس و تدریس اور تلقین کا بنیادی موضوع عقیدہ ہو یا فکر، ترسیل کے دو طرفہ اصول کا پابند ہوتا ہے۔

6۔ یہ طریقہ اس وقت رائج تھا جب سائنسی فکر کا چلن نہ سہی، تاہم لوگ دلیل اور منطق سے بیگانہ نہیں تھے۔

7۔ یہ کہنا کہ چونکہ اس قصے کا تعلق بنیادی طور پر ایسے معتقدات سے ہے جو از کار رفتہ ہو چکے اور سائنسی ذہن کے لیے معنویت نہیں رکھتے اس لیے یہ لسانی پیرایہ بھی بے معنی ہے، غلط ہوگا۔ کیونکہ اولاً، لایعنیت بجائے خود غیر سائنسی صیغۂ اظہار میں ایک معنوی جواز رکھتی ہے۔ دوسرے، عقیدے میں یقین اور بے یقینی کے سوال سے الگ ہو کر اس قصے کو ایک تخلیقی صداقت کا پیکر سمجھ کر بھی ہم اس سے لطف لے سکتے ہیں۔ یعنی وہ

اصول اپنانا چاہیے جسے ایلیٹ نے ڈانتے کے سلسلے میں مناسب قرار دیا ہے۔ دینیات اور شعر میں دینیات کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔

تخلیقی تجربے کی معنویت تک نارسی کا ایک اور سبب شعر سے شاعر کی ذاتی یا اجتماعی زندگی کے خارجی مظاہر اور واقعات کا استخراج ہے۔ شاعری کو اگر شاعر کی سوانح عمری یا تہذیبی اور فکری تاریخ سمجھ کر پڑھا جائے تو شعری تجربے کی قائم بالذات حقیقت سے بالعموم قاری دور ہوتا جائے گا۔ معنی خیز شاعری معنی کا دائمی نقش ہوتی ہے جس کی تازگی گریز اس ساعتوں کے ساتھ ماند نہیں پڑتی۔ راشد کی نظم ''انتقام'' یا ''اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے'' کے مرکزی کردار کو بعض قارئین نے راشد کی نجی جذباتیت کا استعارہ سمجھ لیا تھا۔ انسان کو اس کے تضادات کے ساتھ قبول نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے بہت سے حسی، ذہنی اور عملی مشاغل و مظاہر نا قابل فہم دکھائی دیتے ہیں۔ پکاسو نے ایک بار اپنی ہی بنائی ہوئی ایک تصویر کو یہ کہہ کر اپنانے سے انکار کر دیا تھا کہ ''میں اکثر جعلی (Fake) تصویریں بھی بناتا ہوں۔'' یونگ نے 1932ء میں پکاسو کا تجزیہ کرتے ہوئے Neue Zurcher Zeitung میں۔ بحوالۂ ٹائمس آف انڈیا نئی دہلی 4 رفروری 1973ء) یہ لکھا تھا کہ پکاسو کی تصویروں میں جذبات کے تضاد اور منتشر الاجزا کیفیت پر مبنی وہ حسن ملتا ہے جسے بدنظمی یا ابتری کا حسن کہنا چاہیے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے شکار نامے میں بیک وقت تعمیر و تخریب یا اثبات اور نفی کے عمل کو جس طرح برتا گیا ہے وہ آپ اپنی تردید نہیں، بلکہ ایک پیچیدہ تجربے کا علامتی اظہار ہے۔ ڈیلن ٹامس نے ایک خط میں (اپنے دوست ہنری فری کا کے نام) اس نکتے کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ:

> میری ہر نظم کو پیکروں کا ایک اجتماع درکار ہوتا ہے کیونکہ اس کا مرکز ہی پیکروں کا اجتماع ہے۔ میں ایک پیکر تعمیر کرتا ہوں (گو کہ تعمیر کا لفظ یہاں موزوں نہیں) بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ شاید میں حسی سطح پر اپنے اندر ایک پیکر کی تعمیر کو قبول کرتا ہوں۔ پھر اپنی تنقیدی استعداد کی مدد سے پہلے پیکر کو ایک دوسرے پیکر کی تعمیر کی طرف متوجہ کرتا ہوں۔ حتیٰ کہ دوسرا پہلے کو رد کر دیتا ہے اور دونوں کی آویزش سے ایک تیسرا پیکر وجود پذیر ہوتا ہے۔ پھر ایک چوتھا تردیدی پیکر سامنے آتا ہے اور یہ باہم متصادم ہو جاتے ہیں۔ ہر پیکر اپنے اندر اپنی ہی تخریب کی استعداد رکھتا ہے۔ اس طرح، میرا جدلیاتی طریقہ، جہاں تک میں سمجھتا ہوں احساس کے بنیادی تخم سے پیکروں کے بننے اور بگڑنے کا مسلسل عمل ہے، بیک وقت تعمیری بھی اور تخریبی بھی۔

اور اسی خط میں یہ جملے بھی شامل ہیں کہ: میری ہر نظم کی زندگی (یعنی تاثر) کا ارتکاز کسی بنیادی پیکر پر

نہیں ہوتا۔ اس زندگی کو اپنے مرکز سے نکلنا چاہیے۔ ایک پیکر کو بننا اور پھر دوسرے میں ضم ہو جانا چاہیے اور میرے پیکروں کی ہر ترتیب کو تخلیق، تخلیقِ نو، تخریب اور تصادمات کی ترتیب ہونا چاہیے۔(11)

یہاں اس اصول کی تقویم سے بحث نہیں بلکہ صرف یہ عرض کرنا ہے کہ یہ ایک طریقہ ہے شعر کی ہیئت یا تخلیقی اسلوب کو نثر کی مدلّل قطعیت سے بچانے کا۔ پو (Poe) نے اس نکتے کو ان الفاظ میں واضح کیا تھا کہ "قطعیت کا فقدان ہی سچی شاعرانہ موسیقی کا جزو ہے۔"(12) مشہود پیکروں کو خلط ملط کرنے کے بجائے حواس کے اشارات اور خیالی پیکروں کا انوکھا آمیزہ، شعر کو اس رمزیت سے ہمکنار کرتا ہے جو طوالت اور تفصیل یا دلیل کے باعث علمی نثر کے حدود سے باہر ہے۔ بصری ادراک میں ایک پیکر اپنی مکمل صورت میں سامنے آتا ہے جب کہ اس کے بیان کے لیے منزل بہ منزل ایک ارتقائی طریقہ اپنانا پڑتا ہے۔ تخیّل کے عمل میں نامانوس اشیا کا درمیانی فاصلہ معدوم ہو جاتا ہے اور تخلیقی فکر اپنی قوتِ متخیلہ سے ان کے درمیان نئے روابط دریافت کرتی ہے اور اس طرح انھیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ اس واقعے کی دلچسپ مثالیں امیر خسرو کے دوسخنوں اور نسبتوں میں ملتی ہیں۔ کھیر، چرخا، کتا اور ڈھول والے لطیفے میں (جو محمد حسین آزاد کی آبِ حیات میں نقل ہے) ان سب کا باہمی ربط دیکھیے:

کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا

یا یہ نسبتیں کہ: "بادشاہ اور مرغ میں کیا نسبت ہے۔ تاج" اور "گوٹے اور آفتاب میں کیا نسبت ہے۔ کرن!" اسی طرح اس دوسخنے کا کہ: ڈوم کیوں نہ گایا۔ گوشت کیوں نہ کھایا جواب ایک ہے: "گلا نہ تھا"۔ ظاہر ہے کہ شاعری معمہ سازی اور کہہ مکرینوں یا نسبتوں کا لطیفہ نہیں۔ لیکن ان کی مشترکہ قدر ایک ہی شے میں نئے ابعاد کی تلاش یا مختلف اشیا میں نئے رشتوں کی جستجو اور دریافت ہے۔ تخلیقی عمل میں روز کی جانی بوجھی اور برتی ہوئی حقیقتیں بھی نو دریافت ابعاد کی آمیزش سے ایک انوکھے پیکر میں ڈھل جاتی ہیں۔ یہی رویہ ایک تصور کو مختلف زمانوں یا مختلف ذہنوں میں الگ الگ معنویتوں سے روشناس کرتا ہے۔ باہمی مماثلت کے باوجود ایک پیکر یا موضوع معنی خیز شاعری میں دو مختلف مقامات پر مختلف معانی بھی رکھتا ہے۔ ان کے درمیان حدِ فاصل محلِ استعمال کے اختلاف یا دو مفرد اور منفرد شخصیتوں کے باطنی رشتوں سے وجود میں آتی ہے۔ اس طرح کا کوئی تجربہ آج کا تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ تصور اب مسترد ہو چکا ہے کہ جو واقعہ ہوا نہیں وہ شعری تجربہ کیونکر بن سکتا ہے۔ لمحاتی سچائیوں یا عارضی حالات کی روشنی میں بعض افکار اس لیے بھی ناقابلِ فہم ہوتے ہیں کہ ایک تو ان کا مادّی وجود نہیں ہوتا، دوسرے ان کا رشتہ وقت کے ایک ایسے تصور سے ہوتا ہے جہاں ماضی اور حال اور مستقبل کی تفریق ختم ہو جاتی

ہے۔ شاعری میں نفس مضمون کو صرف عصری وقائع کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اظہار کے جن لہجوں، زاویوں اور پیکروں سے قاری کا ذہن ہم آہنگ ہے، ان سے مختلف لہجے یا زاویے یا پیکر میں وہی نفس مضمون اس کے لیے پہیلی بن جاتا ہے۔ شاعری میں مضمون کی دلیل کا تقاضہ شعریات کے بنیادی اصولوں کی نفی ہے، کیونکہ صرف مضمون پر سارا ارتکاز یا موضوعاتی مماثلت سے ابھرنے والی غلط فہمیاں قاری کو شاعر سے بہت دور ہٹا دیتی ہیں۔ اگر یہ مشکل کچھ اس کے ہاتھ آتا بھی ہے تو ایک ایسا خیال جس کی حیثیت انسانی فکر کی عظیم الشان روایت اور مرعوب کن ذخیرے میں ایک معمولی خذف ریزے سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ میرا جی کی نظم جاتری کا عنوان تھوڑی دیر کے لیے ذہن سے نکال دیا جائے جب بھی اس نظم کے مسلسل حرکت پذیر آہنگ اور ہر لفظ کے وزن سے جھانکتے ہوئے سادہ و رنگین، اداس و شادماں خیالی پیکر، تجسیم کے عمل سے گزر کر نگاہوں کے سامنے آجاتے ہیں اور لحہ بہ لحہ بدلتے ہوئے منظر کا سحر بڑھتا جاتا ہے۔ عنوان میں چونکہ پورے شعری تجربے اور بصری ادراک کا نچوڑ آ گیا ہے اس لیے نظم کی رمزیت ایک واضح علامت میں بدل گئی ہے۔ عنوان سے قطع نظر، آوازوں کی حیرت انگیز ترتیب و تکرار سے نمو پذیر تسلسل اور سفر کے لحہ بہ لحہ بڑھتے پھیلتے دائروں میں بے نام و نشاں وجودی اکائیوں کے ظہور اور غیاب کا حزنیہ تاثر، ست رو مگر دور رس ہے۔ اس نظم میں مختلف مناظر اور ایک دوسرے سے الجھتی ہوئی تصویریں مربوط ہو کر ایک کل کی تشکیل کرتی ہیں اور نظم منتشر ذہنی اور حسی تجربوں کی بنیاد پر ایک منظم تصویر اور ایک مسلسل و متحرک عمل کو واضح کرتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:۔

> ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا دیر سے دیکھتا ہوں۔ یونہی رات اس کی گزر جائے گی۔
> میں کھڑا ہوں یہاں کس لیے۔ مجھ کو کیا کام ہے۔ یاد آتا نہیں۔ یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک
> دیا بن گئی۔ جس کی رکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے۔ مگر۔ میرے کانوں نے کیسے
> اسے سن لیا۔ ایک آندھی چلی۔ چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے کانوں میں
> موجود ہے۔ سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی۔ پھیلتی پھیلتی۔ دیر سے میں کھڑا
> ہوں یہاں۔ ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا۔ رات اس کی گذر جائے گی۔ ایک ہنگامہ
> برپا ہے دیکھیں جدھر۔ آرہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹھہرتے ہوئے اور رکتے
> ہوئے۔ پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے۔ آرہے جارہے ہیں اُدھر سے اِدھر اور
> اِدھر سے اُدھر۔ جیسے دل میں مرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے۔ ویسے آنکھیں
> مری دیکھتی ہی چلی جارہی ہیں کہ اک ٹمٹماتے دیے کی کرن۔ زندگی کو پھسلتے ہوئے اور
> گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کیے جارہی ہے۔ مجھے دھیان آتا ہے اب تیرگی اک

اُجالا بنی ہے۔ مگر اُس اُجالے سے رستی چلی جارہی ہیں وہ امرت کی بوندیں۔ جنھیں
میں ہتھیلی پہ اپنی سنبھالے رہا ہوں............

اس نظم میں دھندلی پرچھائیاں اور جیتے جاگتے چہرے، بجتی ہوئی فصلیں اور کانوں سے ٹکراتی ہوئی آوازوں کا پر شور سیلاب، یادیں اور سچائیاں، ایک لمحے میں کئی لمحے بہ یک وقت یکجا ہو گئے ہیں۔ آئینے کے ننھے ننھے ٹکڑے جو ایک دوسرے میں پیوست ہو کر الگ الگ تصویروں کو جوڑ کر ایک مکمل تصویر بناتے ہیں، اس نظم میں بہ یک وقت اپنے انفرادی وجود کا احساس بھی دلاتے ہیں اور ان سب کی ترتیب سے صورت پذیر ہونے والے ایک نئے اور وسیع تر وجود کا بھی۔ یہاں شعور اور لاشعور ایک ساتھ مصروف عمل ہیں لیکن ان کا تصادم منظر کے تعمیری خطوط کو گڈمڈ نہیں کرتا۔ اس نظم میں تجربے کا مفہوم لفظوں کے علاوہ ان کے درمیانی وقفے میں بھی موجود ہے جن کی خاموشی کو آہنگ کا تسلسل آواز عطا کرتا ہے۔ مثال کے لیے ذہن میں کسی نغمے کا تصور لائیے جس کے الفاظ آہنگ کی رَو پر بڑھتے پھیلتے اور سمٹتے رہتے ہیں لیکن نہ بکھرتے ہیں نہ مسخ ہوتے ہیں۔(13) اس نظم میں ہر تصویر اپنے بعد آنے والے پیکر میں گم ہو جاتی ہے لیکن تصادم یا شکست وریخت کا کوئی تاثر نہیں ابھرتا۔ یہاں میراجی ہی کی اصطلاح میں ''دھیان کی موج'' آزاد ذہنی تلازموں کو داخلی تسلسل کے ایک دھاگے میں پرو کر نظم کو ایک وحدت کی شکل دیتی ہے۔ رسمی شاعری اپنے ابلاغ کے لیے قاری سے ذہنی یا تخیلی قوت کے کسی استعمال کا مطالبہ نہیں کرتی۔ لیکن اس نظم کو سمجھنے کے لیے مختلف قوتوں یعنی سماعت، بصارت، احساس اور فکر، ان سب کا اجتماع ضروری ہے کیونکہ اس میں شعری تجربے کے انکشاف کے لیے محض مظہر کی حقیقت کا بیان یا اس سے وابستہ کسی خیال کو نظم نہیں کیا گیا ہے، بلکہ اس حقیقت کا مواد فراہم کرنے والے مظہر کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ شاعر نے اپنی آنکھوں سے بھی سوچا ہے۔ اس نظم میں وہ منظر جو شاعر کے وجود سے باہر ہے اور وہ جو اس کے ردعمل کے طور پر شاعر کے ذہن اور احساس کی تختی پر ابھر رہا ہے، دونوں کی آمیزش سے ایک تیسرا منظر پیدا ہوا ہے جو نہ صرف خارجی صداقت ہے نہ محض داخلی تجربہ۔ رلکے نے کہا تھا کہ ''پرندے مجھ میں سے گزرتے ہیں اور وہ درخت جسے میں دیکھ رہا تھا میرے اندر اگ رہا ہے۔''(14) اس نظم میں بھی بیرونی مظہر شاعر کے حواس سے گزر کر ایک انوکھا تجربہ بن گیا ہے، جو بہ یک وقت ذاتی بھی ہے اور غیر ذاتی بھی۔ بصری یا سماعی ادراک کی ایسی مثالیں نئی شاعری میں خاصی عام ہیں۔

معنی کی کئی سطحوں کی طرح تفہیم کی بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ شعر کے کسی نمونے کی تفہیم میں قاری معنی کی ایک ہی سطح پر ہمیشہ جما رہے۔ ذہنی ارتقا، ماحول کی تبدیلی، یا زندگی اور فن کی طرف رویے کی تبدیلی یا ذاتی تجربے کی کسی کیفیت کے باعث ایک ہی شعر، مختلف موقعوں پر لفظ و معنی کے مختلف اسرار منکشف کرسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری ہیئت بدستور قائم رہتی ہے۔ تبدیلی کا عمل قاری کی ذہنی فضا میں ہوتا رہتا ہے۔ ایک

ایسا شخص جو کسی زبان کے مروجہ اسالیب بیان اور اس کی تہذیبی معنویت سے آگاہ نہیں، شعر سے قطع نظر، کاروباری ضرورتوں کی زبان میں بھی ایسے تجربوں سے دوچار ہوسکتا ہے جن میں اظہار کا ایک پیرایہ مختلف معانی رکھتا ہو یا ایک ہی جملے میں دو باہم متضاد لفظوں کے استعمال کے باعث اس کے نزدیک کوئی معنی نہ رکھتا ہو۔ مثلاً ''آپ آئیں گے نا'' میں ''نا'' ''ہاں'' کا مترادف ہے یا ''میں نے آپ کو دیکھا تھا آپ نظر نہیں آئے'' میں ''دیکھا تھا'' اور ''نظر نہیں آئے'' کے درمیان کوئی بصری یا واقعاتی تضاد نہیں۔ اسی طرح اس جملے میں کہ ''آپ کی ذہانت کا جواب نہیں'' ذہانت حماقت کی ہم معنی بھی ہوسکتی ہے یا اس جملے کا کہ ''بہت خوب! آپ یہ کام ضرور کرلیں گے'' مطلب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ یہ کام آپ کے بس کا نہیں۔ بول چال کی زبان میں ایسی مثالوں سے ہر شخص کا سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ یہاں لفظوں کا کوئی تخلیقی استعمال نہیں لیکن آہنگ کے دباؤ اور مختلف النوع کیفیتوں کے باعث الفاظ لغوی معنوں سے الگ بھی نظر آتے ہیں۔ اخبار کی سرخیاں تفصیلات سے اس حد تک خارج ہوتی ہیں کہ قواعد کی رو سے انھیں مکمل یا مربوط ہیئت اظہار نہیں کہا جاسکتا لیکن ان میں پوری خبر کا جوہر (یا کلیدی مفہوم) سمٹ جانے کی وجہ سے وضاحت اور معنی کی وہ قطعیت آجاتی ہے جو ایجاز کے باوجود شعر میں نہیں ہوتی۔ اس فرق کی بنیاد یہ ہے کہ اخبار کی خبر صحافی کا تخلیقی یا تخئیلی تجربہ نہیں ہوتی (جہاں ایسا ہوتا ہے صحافی اپنے منصب سے گرجاتا ہے اور ادب و صحافت آپس میں گڈمڈ ہوجاتے ہیں) اور شاعری کسی خبرنامے کی طرح محض بیان واقعہ نہیں ہوتی۔ اسی لیے اثر لکھنوی نے فیض کے اس شعر کو......

یہ حسیں کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا
کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے

بے معنی قرار دیا تھا کہ کھیت ارضی حقیقت ہیں اور بھوک ایک احساس، چنانچہ بھوک کا کھیت میں اگنا مفہوم سے عاری ہے۔ لیکن شاعری میں یہ سب ممکن ہے۔ اس دائرے میں خیالی اور حسی پیکروں کی تجسیم ہوتی ہے اور جیتی جاگتی مشہود صداقتیں تجرید کے عمل سے گزر کر صرف تاثر رہ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر اس شعر:

بھاگی چلی آرہی ہے دیکھو تو
بستی ہے شکار شام چیتا ہے

(شمس الرحمن فاروقی)

میں شام کا چیتے میں بدل جانا عجوبہ نہیں۔ نہ ہی یہ ضروری ہے کہ الفاظ صرف لغوی معانی کے پابند ہوں۔ بستی یادوں اور تجربوں کی وہ آماجگاہ بھی ہوسکتی ہے جس سے انسان عبارت ہے اور شام کا مطلب زندگی کی شام بھی ہوسکتا ہے۔ یا بستی سے مراد ایک ننھی بچی کا وہ گھروندا بھی ہوسکتا ہے جو اس نے اپنی گڑیوں کے لیے بنایا ہے اور جسے ایک

سانولا لڑکا اپنی شرارت سے مسمار کرنے کے درپے ہے۔ سوتن برن کا ایک مصرعہ ہے۔ ''روشنی نغمے کی طرح سنائی دی اور نغمہ روشنی جیسا دکھائی دیا۔'' (15) اسی طرح اردو کی شعری روایت میں نشیمن، کارواں، صحرا، گل چیں، شمع اور پروانہ، یا ''نگاہ کا دل سے اتر جانا'' یا ''بوئے گل کے عوض ہوا میں رنگوں کو دیکھنا'' وغیرہ، ان کا لغوی زبان سے کیا رشتہ ہے؟ پھر بھی یہ باتیں سمجھ میں آجاتی ہیں۔ لیکن جب کوئی نیا شاعر یوں کہتا ہے کہ:

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی

(ندا فاضلی)

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

(محمد علوی)

تو ''سورج کی چونچ میں مُرغ'' یا ''کرسی کے آغوش وا کرنے'' کا جواز عام قاری کی سمجھ میں نہیں آتا۔ یہاں روایت کے تہذیبی رشتوں، رسمی مذاق کے تقاضوں اور مختلف زمانوں میں مختلف ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی سطح پر زندگی گزارنے والے انسانوں کے درمیانی فاصلوں اور امتیازات کو سمجھنا ضروری ہوگا۔ ہر عہد اپنے ذہنی رویے اور ہر رویہ اپنے اظہار کی ہیئتوں کا انتخاب اپنے میلان، ضرورتوں اور حسّی تجربوں کے جبر کے تحت کرتا ہے۔ اس میں بھی ذاتی تجربے، مطالعے، تربیت، شعور اور فن کی طرف رویے یا حدود، مزید امتیازات کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ جوش ملسیانی نے اپنی شرح میں غالب کے اس شعر کو:

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اتنی تشریح کے بعد بھی مہمل قرار دیا ہے کہ ''اس شعر کو بھی الفاظ کا طلسم کہنا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ شراب کا قطرہ حسن ساقی سے حیرت زدہ ہو کر نفس پرور ہو گیا۔ یعنی گرفتگی اور دل بستگی کے عالم میں آ گیا اور بجائے ٹپکنے کے برابر بوندیں تھم کر منسلک موتیوں کی طرح نظر آنے لگیں۔ پیالے کا خط ان موتیوں کے لیے تاگا بن گیا'' قطع نظر اس کے کہ اتنی تشریح کے بعد مہملیت کا الزام آپ ہی رد ہو جاتا ہے، اس تشریح کا عیب یہ ہے کہ غالبؔ کے جمالیاتی تجربے (اس کی قدر و قیمت جو بھی ہو) کا احاطہ نہیں ہو سکا۔ یوں غالبؔ نے بھی اس مطلع کو ''دقیق مگر کوہ کندن وکاہ برآوردن'' کے مصداق اور ''زیادہ لطف سے خالی'' کہا تھا۔ یہ غالبؔ کا انکسار، اعتماد اور ادبی بصیرت یا دیانتداری کا اظہار کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر قابلِ لحاظ اور معتبر تنقیدی نظر بھی رکھتا ہو۔ ناسخ کا یہ شعر:

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

کم فہموں کے امتحان کے لیے تھا۔ لیکن ناسخ اچھے یا برے، بہر حال شاعر تھے اور لفظوں کی ایک مخصوص تنظیم سے بیان کو موزوں کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کے نزدیک بے معنی ہو کر بھی یہ شعر چونکہ موزونیت کے ایک ذہنی عمل کا نتیجہ تھا، اس لیے غیر استدلالی ہونے کے باوجود بے معنی نہیں ہو سکا۔ یہ خواب یا خواب سے مماثل کسی لاشعوری یا نیم شعوری تجربے کا بیان بھی ہو سکتا ہے۔ کس بلا کا قہر تھا جس نے دریا (دیوی، عورت) کی کلائی توڑ دی اور طوفان کے جھونکے اس کی زلف (لہروں) کو اچھال کر بام (فلک) تک لے گئے۔ خوف اور حیرت کے اس عالم میں ہم (آدمی) مجسم آنکھ (بادام) بن گئے تھے اور مخمل (بستر) ٹین کی ٹھنڈی بوسیدہ چادر (مورچہ کی رعایت سے) جیسا محسوس ہو رہا تھا۔ اس مثال کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ شاعر انتہائی معمولی اور ادنیٰ شعر کی تخلیق پر تو بے مثال قدرت کا مالک ہو سکتا ہے، لیکن بے معنی کا بے معنی اظہار، تخلیقی عمل کے حدود سے باہر ہے اور ذہنی فعلیت کی نفی کے مترادف۔

شاعری کی زبان اور قواعد یا لغت کی زبان کے فرق اور آہنگ میں معانی کے وجود کے مسئلے کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اسی مقالے میں جوش ملیح آبادی کے اس خیال کا ذکر بھی آ چکا ہے کہ شاعر، کسی نظم یا شعر کے عین مین وہی معنی جو اس کے ذہن میں ہیں، اگر قاری کے ذہن تک پہنچانے میں ناکام ہوتا ہے تو عاجز البیان ہوگا۔ یعنی اگر شعر سے بیک وقت دو یا دو سے زیادہ مفاہیم کا استخراج ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر زبان و بیان پر قادر نہیں۔ اس واقعے سے قطع نظر کہ یہ اصول مان لیا جائے تو شرح و تنقید کے نتائج میں امتیاز ختم یا بجائے خود شرح و تنقید کا عمل غیر ضروری ہو جائے گا، معنی کے تحرک اور لفظ سے اس تحرک کے رشتے کی وضاحت بھی یہاں نامناسب نہ ہوگی۔ جوش کی ایک نظم (جھومتی برسات) کا اقتباس ہے:

اس رُت میں خرابات کی پوشاک ہے دھانی
اور جوش کے ساغر میں خرابات کی رانی
اس شیخ سے کہہ دے کہ ارے دشمن جانی
خاموش کہ اس وقت ہے موسم کی جوانی
رخشندہ بہر کوچہ و رقصندہ بہر کو
اے دولت پہلو
ہاں تان اڑا تان قمر پارہ و گل رو

اے دولت پہلو

اے زینت پہلو

اے جنت پہلو

اے آفت پہلو

بند کے آخر میں "اے دولت پہلو" سے "اے آفت پہلو" تک معنی کی توسیع نہیں ہوتی بلکہ لفظوں کی تکرار سے ایک ہی تجربے کی تکرار کا احساس ہوتا ہے اور خیال ایک ہی نقطے پر ٹھہرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برعکس یہ مصرعے دیکھیے:

گرم اور رگ رگ میں مچلتا

ساتھ ہے سپنوں کے چتیم کا

خوشیوں کا جھولا ہے میرا

جھول رہی ہوں جھول رہی ہوں نرم بہاؤ نرم اور تیز

جیون کی ندی رک جائے رک جائے جیون کا راگ

رک جائے تو رک جائے

رک جائے تو رک جائے

رک جائے تو رک جائے

(میراجی: کیفِ حیات)

یہاں آخری حصے میں بیان کے ایک ہی ٹکڑے کی مسلسل تکرار کے باوجود تجربے کی واضح توسیع نظر آتی ہے اور وہ متحرک بصری پیکر سامنے آجاتا ہے جو جھولے کی متواتر پینگوں سے عبارت ہے۔ اسی طرح اقبال کی نظم "نغمۂ انجم" (پیامِ مشرق) میں "می نگریم و می رویم" کی تکرار سے سفر کی حرکیت اور اس کے ارتقائی عمل کا آہنگ لفظوں میں شامل ہو گیا ہے۔ اس شعر

اے سارباں آہستہ راں کارامِ جانم می رود

واں دل کہ باخود داشتم بادلستانم می رود

میں ساربان کا لفظ قاری تک ایک معنی ہی کی ترسیل نہیں کرتا بلکہ اسے ایک منظر کی دعوت دید بھی دیتا ہے۔ اس لفظ سے ان مصرعوں کی ایک مخصوص ساخت کا تعین ہوا ہے اور شعر کا مرکزی تصور اونٹ کی رفتار کے آہنگ میں شامل ہو کر یکجا ہو گیا ہے۔ لاہوتی کے آپرا "کاوۂ آہنگران" کے ایک گیت کا یہ ٹکڑا:

در ہمہ دتی

در ہمہ کشور

از ہمہ دتی

ہست بالاتر

دست آہن گر

دست آہن گر

..........معنی کے پورے نقش کو اسی صورت میں ابھارتا ہے جب لوہار کے ہتھوڑے کی ضرب سے پیدا ہونے والے آہنگ سے کان آشنا ہوں۔ ان مثالوں میں معنی کی شراب شیشۂ آہنگ سے باہر اپنی قوت اور اثر انگیزی سے محروم ہو جاتی ہے۔ شاعر عمل تخلیق میں حواس کے جن آلات ووسائل کو بروئے کار لایا ہے اس میں سے کسی کو بھی نظر انداز کرنے کا نتیجہ یا تو بے روح معنی کا استنباط ہوگا یا شعری تجربے کی ترسیل کے دھارے ایک معمولی تجربے کے بیان کی حدوں سے باہر نہ جا سکیں گے۔ رچرڈس نے انسانی اظہار کی شکلوں کو سمجھنے کے لیے بالترتیب (1) مفہوم (2) تاثر (3) لہجہ اور (4) ارادہ، ان چار زاویوں کی نشاندہی کی ہے (16) یعنی ارادہ جو اظہار کا محرک ہے، اس کی جگہ آخری ہے۔ مفہوم، تاثر اور لہجے کی منزلوں کو عبور کرنے کے بعد ارادے کی شکل عام ارادے سے مختلف ہو جاتی ہے اور قاری ہر نظریاتی عصبیت سے الگ ہو کر فن کے وسیلے سے فکر یا تاثر کی منزل تک پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ سفر الٹی سمت اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے کینٹوز پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایلیٹ نے کہا تھا کہ اسے اس امر سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ پاؤنڈ کے اس تخلیقی تجربے کی فکری اساس کیا ہے یا یہ کہ پاؤنڈ کیا کہہ رہا ہے، بلکہ اس کے لیے اہم حقیقت یہ تھی کہ پاؤنڈ ''کیونکر کہہ رہا ہے''۔ لیکن اس کے ساتھ ایلیٹ نے یہ معنی خیز اشارہ بھی کیا تھا کہ ''کیونکر کہہ رہا ہے'' سے دلچسپی لینے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کچھ بھی نہیں کہہ رہا ہے کیونکہ ''کچھ نہ کہنے کے طریقے دلچسپ نہیں ہوتے۔'' اسی موقع پر تخلیقی عمل کی حسی اور فکری پیچیدہ کاری کے سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایلیٹ نے اسی ضمن میں یہ بھی کہا تھا کہ جب تک شاعر کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہ ہو، الفاظ اس کے لیے کچھ بھی نہیں کر سکتے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ شاعر کیا کہنا چاہتا ہے یا شاعری میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ تخلیقی عمل کا سفر اپنے تمام ارتقائی مدارج میں مسلسل جاگتے رہنے کے عمل سے مختلف ہے۔ اس عمل میں پیکر سائے بن جاتے ہیں۔ اور خیالی تصویریں گوشت پوست کے متحرک وجود میں ڈھل کر لہو کی حرارت اور سانسوں کے قرب کا احساس دلاتی ہیں۔ تخیلی پیکر اس خلا کو پر کرتے ہیں جو جسم وجان رکھنے والی اشیا اور شاعر کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ ان خیالی پیکروں کی مدد سے نامعلوم دنیا کی خالی جگہیں بھی پر کی جا سکتی ہیں۔ (سوسین لینگر) اور شاعر جب چاہے ان خیالی پیکروں کو خارجی اور حقیقی واقعات میں خلل ڈالے بغیر توڑ بھی سکتا ہے۔ یعنی وہ عمل، جسے ڈیلن

ٹامس نے اپنا جدلیاتی طریق کار کہا تھا یا جس کا عکس میراجی کی ''جاترنی'' میں ملتا ہے۔ اس طرح تخلیقی عمل غیر حقیقی دنیاؤں تک رسائی کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ البتہ یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہو گا کہ غیر حقیقی دنیائیں ان حقیقتوں کی علامتیں ہوتی ہیں جو کسی لمحاتی اور بھولے بسرے حسی تجربے کے بعد ذہن کی کسی نیم شعوری یا لاشعوری سطح پر زندہ رہتی ہیں۔ اس مسئلے کی وضاحت کے لیے سوسین لینگر کا یہ اقتباس دیکھیے :۔

> ممکن الادراک چیزوں کا دائرہ بالکل صاف اور واضح ہے۔ یعنی صرف وہی چیزیں علم میں آسکتی ہیں۔ اس دائرے سے باہر جو کچھ ہے وہ محض تاثرات، مبہم خواہشات، پیچیدہ احساسات اور داخلی تجربات ہیں جن کا اظہار ناممکن اور جن کی صحیح ماہیت سے ہم ناآشنا اور جن کو دوسروں تک پہنچانے کی اہلیت سے محروم ہیں۔ وہ فلسفی جو ان چیزوں کو بھی دیکھ سکتا ہے اور ظاہر کر سکتا ہے، وہ فلسفی نہیں صوفی ہے۔ ناقابل بیان دنیا کے متعلق جو کچھ بھی کہا جائے گا وہ بے معنی اور بے ربط الفاظ سے زیادہ کچھ نہ ہو گا، کیونکہ ہمارا واحد ذریعۂ اظہار یعنی زبان ان تجربات کو بیان کرنے سے قاصر ہے جو استدلالی صورت میں پیش نہ کیے جاسکیں۔ لیکن ذہانت بڑی عیار اور ہوشیار شے ہے۔ اپنا راستہ خود بنا لیتی ہے۔ اگر ایک دروازہ بند کر دیا جائے تو وہ دوسرا دروازہ ڈھونڈ لیتی ہے۔ اگر ایک علامت اس کے لیے ناکافی ہوتی ہے تو وہ دوسری علامت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے سامنے ذرائع اور وسائل کی کوئی کمی نہیں۔ میں منطق اور لسانیات کے ماہرین کا ساتھ دینے کے لیے تیار ہوں اور جہاں تک وہ جانا چاہیں میں جانے کے لیے تیار ہوں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ میں وہیں رک جاؤں جہاں وہ رک جائیں، کیونکہ میرے خیال میں استدلالی زبان کی منزل سے پرے بھی صحیح مفہوم کے ایسے امکانات موجود ہیں جنھیں اب تک دریافت نہیں کیا گیا (17)

اس وضاحت کی روشنی میں تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو مفید نتائج برآمد ہوں گے۔ استدلالی زبان کی حدوں سے پرے صحیح مفہوم کے امکانات کی جستجو اور دریافت شعری اظہار کا ناگزیر تقاضہ ہے کیونکہ شاعری اپنے پر پیچ اور غیر استدلالی سفر میں ایک منزل پر فلسفہ یا مجرد فکر سے رشتہ توڑ کر جزوی اور غیر اصطلاحی معنوں میں سرّیت اور تصوف سے قریب آجاتی ہے۔ یہاں شاعر کا سابقہ ان حقائق سے ہوتا ہے جو ممکن الادراک اشیا کے دائرے سے باہر ہوں۔ گم کردہ راہ کیفیتوں کا پرجوش لاوا منطق کی دیواروں کو گرا کر پراسرار سمتوں میں بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے، اس لیے بعض صورتوں میں شاعر جن پیکروں سے روشناس ہوتا ہے وہ اس کے اور قاری کے درمیان

موجود پیکروں سے مختلف ہوتے ہیں، خواہ ان کا نام ایک ہی ہو۔ اسی لیے بلیکؔ نے کہا تھا کہ مسیح کی جو تصویر دوسروں کے ذہن میں ہے وہ اس تصویر سے کلیتہً مختلف ہے جو اسے دکھائی دیتی ہے۔(18)

انیسویں صدی کے فرانس میں، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، علامت پسندی کا رجحان کئی اعتبارات سے متصوفانہ تھا۔ فن کے سائنسی تصور کے خلاف یہ رجحان ایک شدید ردِّعمل کا اظہار تھا۔ حقیقت پسندوں کو حسی ادراک کی حدوں سے آگے کسی برتر دنیا میں عقیدے کی جستجو نہیں تھی کیونکہ ان کے لیے صداقت آخری معیار تھی۔ علامت پسندوں کے احتجاج کی بنیاد ایک ایسی دنیا میں یقین تھا جو مادّی دنیا کی منافقت آمیز اور سراب آسا نیز تیرہ بخت روشنیوں کے مقابلے میں زیادہ سچی، حقیقی اور فطری تھی۔ ملارمےؔ کے تجربات کا نچوڑ ادب کے ایک متصوفانہ تصور کی ایجاد ہے۔ ریںؔ بو مصوتوں کو بھی رنگوں کی شکل میں دیکھنے پر قادر تھا۔ فنِ رقص پر ہندستان کی قدیم ترین کتاب بھرتؔ کی ناٹیہ شاستر میں، مختلف کیفیتوں اور جذباتی ردِّعمل کی صورتوں (رسوں) کے اظہار کے لیے اعضا کی حرکت پر مبنی ایک خاموشی کی زبان کا تصور پیش کیا گیا ہے جس کی مدد سے بیک وقت کئی کرداروں پر مشتمل ایک طول طویل داستان بیان کی جا سکتی ہے۔ مصوری کے تمام مکاتب میں رنگ صرف صورت گری کا وسیلہ نہیں، ایک گہرا علامتی مفہوم بھی رکھتے تھے۔ ان تجربوں کا تعلق تخیل کی اس جہت سے ہے جسے وجدان کہا جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت پسندوں میں سیاسی موضوعات یا کوری حقیقت نگاری کے نامطبوع ہونے کا سبب، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، یہ تھا کہ وہ ان باتوں کو بازاری اور وجدان کے راستے کی دیوار سمجھتے تھے۔ معنی خیز شاعری کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ وہ تحیر کے ایک تجربے سے شروع ہو اور اس کا اظہار قاری کو بھی حیرت سے دوچار کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ تحیر کے اس تجربے کے لیے کبھی کبھی شاعر ایسی غیر معمولی آزادیوں سے کام لیتا ہے کہ تدریجی تسلسل کا عمل مجروح ہو جاتا ہے۔ مثلاً میراجیؔ کی نظم ''بعد کی اڑان'' میں ''کلموا کالا کلوٹا کاجل'' جو ڈھلکتے ہوئے آنسوؤں کے ساتھ رخساروں کی طرف بڑھتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک کوّے کی تصویر ابھارتا ہے۔ پھر طوفان اور کاجل (کوّے) کی رعایت سے شاعر کا ذہن طوفانِ نوحؑ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ روایت اس کے حواس پر قابض ہو جاتی ہے جس میں حضرت نوحؑ اپنے بیٹوں کو فاختہ کا پنجرہ کھولنے کی ہدایت دیتے ہیں تا کہ فاختہ جا کر خشکی کا پتہ چلائے۔ فاختہ کی ناکامی کے بعد اس امید پر کوّے کو چھوڑا جاتا ہے کہ شاید وہی طوفان سے محفوظ خشک علاقوں کی خبر لانے میں کامیاب ہو جائے۔ تخلیقی عمل کا یہ انداز ایسی آزادی سے عبارت ہے جس کا حصول شعور کے تدریجی ارتقا کی پابندی میں ممکن نہیں۔ اس میں عمل کی کڑیاں بکھری ہوئی نظر آتی ہیں لیکن شاعر کا ادراک اپنی چھلانگوں سے انھیں سمیٹ لیتا ہے(19)۔

''نکس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانوں کا ہوگا'' یا
............''دعویٰ کروں گا حشر میں موسیٰ پہ قتل کا
کیوں اس نے آب دی مرے قاتل کی تیغ کو''

............یہ اشعار بھی بظاہر مبہم ہیں لیکن اس لیے سمجھ میں آجاتے ہیں کہ ذہنی عمل کے تمام مدارج جو اختصار کے خیال سے حذف کر دیے گئے ہیں اپنا منطقی جواز اور دلیل رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ اشعار برے ہیں کیونکہ ان میں معنی کی دریافت کے بعد بھی کوئی شعری تاثر نہیں پیدا ہوتا۔ یہی فنکارانہ صلاحیت اختصار یا دوراز کار تلازمات کو بروئے کار لانے کے بعد بھی تجربے کو شعری تاثر سے عاری نہیں ہونے دیتی۔ لفظی حدود اور اعتقادات پر اس کے شاعرانہ اعتقادات اور برق خرامی غالب آجاتی ہے، یعنی وہ کیفیت جو خواب اور لاشعور کی سطح پر غیر متعلق یا ایک دوسرے سے بہت فاصلے پر نظر آنے والی حقیقتوں میں ایک ربط ڈھونڈ لیتی ہے۔ دادا ازم کے مبلغوں کی انتہا پسندی یا صرف اس سطح پر ارتکاز کے سبب مسئلہ بحث طلب ہو جاتا ہے ورنہ فی الحقیقت لاشعور کے وجود اور اس کی بے مثال قوتوں کی تائید دینی مفکروں (سینٹ ٹامس اکوئنس) علمائے نجوم وریاضیات (مثلاً کیپلر) اور تخلیقی فنکاروں سب نے کی ہے۔ فشٹے، گوئٹے، ہیگل، شیلنگ، ہرڈر، سبھی نے اس کی فعلیت کا اعتراف کیا ہے۔ گوئٹے کا خیال تھا کہ انسان ہمیشہ شعوری حالت میں نہیں رہ سکتا اس لیے اسے لاشعور کے حوالے بھی خود کو کبھی کبھی کر دینا چاہیے۔ اور نطشے کے مطابق ہر علم کی توسیع کے لیے شعور کا لاشعور کی سطح تک پہنچنا ناگزیر ہے، کیونکہ لاشعور ہی سب سے بڑا اور بنیادی عمل ہے اور اتنا وسیع کہ شعور کی محدود دیواروں میں سمٹ نہیں سکتا۔(20) 1945ء میں امریکہ کے مشہور ریاضی دانوں کو ایک سوالنامہ بھیجا گیا جس میں ان کے طریق کار کے بارے میں سوالات کیے گئے تھے۔ آئن سٹائن کا جواب یہ تھا کہ گفتگو یا تحریر کی زبان اس کی فکر کے تعمیری اور ارتقائی عمل میں کوئی اہم حصہ نہیں لیتی۔ خیال کے تعمیری اجزا اسے کچھ مخصوص نشانات اور واضح پیکروں کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جنھیں مرضی کے مطابق جوڑا اور دوبارہ خلق کیا جا سکتا ہے(21) تجربے اور تصور کی یہ شکلیں، جیسا کہ ان کی نوعیت سے ظاہر ہے، شعور کے مادّی تجربوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ ان کی اساس ذہنی عوامل اور ارتسامات ہیں لیکن احساس کی شدت اور ذہنی ارتکاز انھیں منطقی تسلسل اور استدلال کی حدوں سے آگے نکال لے جاتا ہے۔ مشہود تجربے تجرید کے عمل سے گزر کر کس طرح لاشعور کا حصہ بنتے ہیں، اس کی وضاحت مشہور سرریلسٹ مصور ڈالی نے اپنی تصویر Persistence of Memory میں غیر معمولی فنی مہارت کے ساتھ کی ہے۔ اس میں حواس کی گرمی سے پگھل کر زمان ومکاں کی دنیا تحت شعور کی سطح میں ڈوبتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ وقت کا وہ تصور جو یادوں کی صورت میں حافظے کی غیر محسوس سطح پر

مرتسم ہو جاتا ہے، زیریں سمتوں میں گھڑیوں کے پگھلتے اور بہتے ہوئے ڈھانچوں سے واضح کیا گیا ہے۔ ان مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ وجدان اور لاشعور کی بنیادیں بھی شعوری ہوتی ہیں لیکن جس طرح نیم بیداری یا خواب میں انسان مادی زندگی کے صدہا مظاہر سے بے نیاز ہو کر چند تصویروں پر ساری توجہ مرکوز کر دیتا ہے، اسی طرح شعری عمل میں فکر کی وہ کڑیاں جو نثری منطق کا ناگزیر جزو نظر آتی ہیں، حسی قوتوں کے ارتکاز، وسعت اور ایمائیت کے باعث غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ تفصیلات سے عاری ہونے کی وجہ سے شعری منطق استدلال کے ایک مختلف تصور کی تعیین کا تقاضہ کرتی ہے۔ بیک وقت کئی معانی کی ترسیل کا سبب یا ان سب کے ابہام کا سبب بھی یہی ایجاز ہے۔ مثال و وضاحت کے لیے ایک نظم اور اس کے تجزیے کے چند زاویے دیکھیے۔ (22)

رات کی گہری تاریکی میں
دروازے کی جھپکتی آنکھیں
خاموشی کو دیکھ رہی ہیں
آنگن میں اک کالا کبوتر
بیٹھا رستہ دیکھ رہا ہے
آنے والے ایسے پل کا جب سورج کا دہکتا سینہ
بالکل ٹھنڈا ہو جائے گا۔
دروازے کی اوٹ سے نکلا
ایک سفید لپکتا سایہ
ایک ہی پل آنکھوں نے دیکھا اور نظروں سے دور ہوا
آنگن کی آواز کا جادو
اپنی کہانی بھول چکا ہے
کالا کبوتر دیکھ رہا ہے۔

(شاذ امرتسری: اپنا مکان)

اس نظم کا تجزیہ چار مختلف افراد نے کیا ہے۔ ان کے نتائج حسب ذیل ہیں:

- الف:۔ (1) یہ ایک جنسیاتی نظم ہے۔ تشنہ جنسی جذبے کی آسودگی کا نازک لمحہ اس نظم کا محور ہے۔ (2) اس نظم میں مکان کی علامت بدن کے لیے ہے۔ آنگن: ذہن انسانی۔ دروازے: حواس خمسہ۔ کالا کبوتر: جنسی جبلت۔ سورج: جنسی جذبہ۔ سایہ: جنسی تشنگی اور آواز کا جادو: اختلاط کے موقع پر بال کشا ہونے والے جنسی

آہنگ کے لیے ہے۔(3) الف یہ اعتراض بھی کرتا ہے کہ جنسی جذبے کے لیے سورج کی علامت اور وقوع کے لیے ہنگام شب یعنی رات میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے۔

- بے کے نتائج یہ ہیں: (1) عنوان کا ''اپنا'' اس بات کا متقاضی ہے کہ شاعر خلصۃً شخصی تاثر کا اظہار کرے، لیکن پہلے بند کا آخری شعر اس تاثر کی نفی کرتا ہے، کیونکہ شاعر فوراً ذات سے آفاقیت پر آ جاتا ہے (2) فکر کا پھیلاؤ تدریجی نہیں (3) آخری بند میں ''آنگن کی آواز کا جادو اپنی کہانی بھول چکا ہے۔'' آخر جادو اپنی کہانی کیونکر بھول سکتا ہے۔ جادوگر تو شاید بھول جائے (4) اس نظم میں جزئیات اور مشاہدات کی منصوبہ بندی مفقود ہے۔
- جیم کے نتائج یہ ہیں: (1) شاعر کی ازدواجی زندگی مسرّت سے تہی ہے، کیونکہ اس کی رفیق حیات اس کے آئڈیل سے بہت پست ہے۔ (2) لفظ کالا ناپسندیدگی کی علامت ہے۔ (3) سفید سایہ شاعر کی بیوی کی سہیلی ہے جسے اچانک وہ دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ سایہ شاعر کو دیکھ کر پل بھر میں غائب ہو جاتا ہے اور گھر کی فضا سونی ہو جاتی ہے۔
- دال کے نتائج یہ ہیں: (1) کالا کبوتر شاعر کی علامت ہے۔ اس طرح یہ نظم شاعر کے ذاتی تجربے کی داستان ہے (2) مکان وہ در و دیوار جو شاعر کی انفعالیت اور ناکام آرزوؤں نے اس کے گرد کھڑے کر دیے ہیں۔ (3) کالا کبوتر یعنی شاعر اس وقت کا منتظر ہے جب سورج سرد ہو جائے گا اور روشنی ہمیشہ کے لیے معدوم ہو جائے گی، یعنی دنیا ختم ہو جائے گی۔ (4) سفید لپکتا سایہ سراب امید ہے جو تاریک سایوں کے اژدہام میں گریزاں نظر آتا ہے اور گم ہو جاتا ہے (5) یہ نظم ایک ''تنزل پسند کردار'' اور اس کے ''منفی زاویہ نظر'' کو پیش کرتی ہے۔ (6) نظم میں جذبے اور شعور کی کارفرمائی نہیں بلکہ شاعر کی خالی خولی شخصیت اور اس کی بیمار ذہنیت کے واہموں اور وسوسوں کا ہاتھ ہے۔
- خود شاعر نے اس نظم کی تشریح یوں کی ہے: (1) یہ مکان کسی بھی انسان کا مکان ہو سکتا ہے (2) آنگن آسائش کی علامت ہے (3) کبوتر اپنی اڑان کی وجہ سے عقل اور فراست کی علامت ہے، مگر یہاں کالے کبوتر سے مراد انسان کی منحوس عقل ہے، جو وجدان پر فتح کے باعث انسان کو تباہی کی طرف لے جا رہی ہے (4) سایہ انسان کی عقل کا منحوس کرشمہ ہے اور آنگن کی آواز کا جادو وجدان اور آتما کی آواز کا جادو ہے۔

یہاں اس سوال سے بحث نہیں کی نظم اچھی ہے یا بُری یا اس کی فنی اور جمالیاتی قدر و قیمت کیا ہے۔ نہ ہی یہ ضروری ہے کہ الف، بے، جیم، اور دال میں کسی ایک سے اتفاق کیا جائے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ان نقائص کی نشاندہی کی جائے جن سے الف، بے، جیم اور دال کے تجزیوں میں شعر کی تخلیق اور تفہیم کے بنیادی اصولوں کی نفی

ہوتی ہے۔

1۔الف کا یہ اعتراض کہ رات میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے بے بنیاد ہے۔ کیونکہ شعری اظہار لفظی اعتقاد سے پرے ایک شاعرانہ (تخلیقی) اعتقاد بھی رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر اصغر کے اس مصرعے: ''کہاں ہے آج تو اے آفتاب نیم شبی'' میں آفتاب ساعت نیم شب کے ساتھ بے محل نہیں ہے۔(2) ب عنوان میں لفظ آپنا کو شاعری کی شخصی زندگی سے وابستہ کرتا ہے جبکہ شعری اظہار میں میں کوئی بھی ہوسکتا ہے۔ حالی کی مناجات بیوہ واحد متکلم کے صیغے میں بیوہ کے جذبات کی ترجمانی کے سبب خود شاعر کی سرگذشت نہیں بن جاتی۔ ایلیٹ نے The Wasteland میں برٹرینڈ رسل کے ایک تخلیلی تجربے کو بھی اس مہارت سے برتا ہے کہ وہ ایک سچا انفرادی شعری تجربہ بن گیا۔(3) ب کے نزدیک جادو کا کہانی بھولنا قواعد کی زبان نہیں کیونکہ بھولنے کا عمل اگر ہو بھی تو صرف جادوگر کا ہوسکتا ہے۔ قواعد اور اظہار کے مروجہ اسالیب کا اطلاق شعر کی زبان پر نہیں ہوتا۔ نہ ہی نظم کی عضویاتی وحدت کے پیش نظر اس میں خیال کا ارتقائی سفر کسی ایک ہی سمت میں ہونا لازمی ہے۔ مشاہدات کی منصوبہ بندی کے فقدان کا شکوہ بھی صحیح نہیں۔ یہ تقاضہ تفصیل چاہتا ہے اور شاعری میں تفصیلات کا بیان ضروری نہیں۔(5) جیم نے بھی اسے ذاتی داستان سمجھنے کی غلطی کی ہے (6) دال کے اعتراضات ایک مخصوص نظریاتی وابستگی اور اس کے ذہنی تعصبات و تحفظات پر مبنی ہیں۔ وہ شعر کا ایک افادی تصور رکھتا ہے اور اسی میزان پر اس تجربے کی تقویم کرتا ہے۔ تجربے کے سفر کی یہ سمت اسے فروعات اور غیر ضروری مسائل میں الجھا دیتی ہے۔ وہ اس نظم کے کردار کو تنزل پسند اور بیمار ذہنیت، وسوسوں اور واہموں کا شکار سمجھتا ہے اور اس کے زاویہ نظر کو منفی قرار دیتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں زاویہ نظر کے مطالعے کی اہمیت مشکوک ہے، تجزیہ نگار کی سب سے بڑی غلطی یہ ہے کہ وہ اسے شاعر کی داستان بھی سمجھتا ہے۔ ایک بیمار اور غلیظ چہرے کی تصویر جو کراہت کا ردعمل پیدا کرنے میں کامیاب ہو فن کا خوبصورت نمونہ کہی جائے گی۔ پھر یہ تصویر الفاظ میں عیاں ہو کر شاعر کی بیمار اور ''تنزل پسند'' کردار کی تصویر کیونکر بن گئی ہے؟

واقعہ یہ ہے کہ تفہیم و تجزیے کا عمل عموماً انہی مظاہر کا پابند ہوتا ہے جو شعور کے دائرۂ کار (Focus) کے اندر ہوتے ہیں۔ اگر شاعر کے اظہار اور قاری کی تفہیم کے سانچوں میں مکمل ہم آہنگی ہو تو شاعری ایک معمولی اور مشینی عمل بن جائے گی۔ تخلیقی انفرادیت قوت ایجاد کی طالب ہوتی ہے جس کے لیے ضروری ہے کہ مناسب وقت پر غیر ضروری حقائق کو ذہن کے حصار اور حافظے کے حدود سے باہر نکال دیا جائے۔ لیکن شعری تفہیم کا عمل بیش تر صورتوں میں وجدان سے عاری ہوتا ہے اور اس کا تعین ہوشمندی کی عادتوں سے وابستہ عوامل کرتے ہیں۔ کوسلر نے عادت اور انفرادی (Original) تخلیقی استعداد کے باہمی اختلاف و امتیاز کے پہلوؤں پر مفصل بحث کی

ہے۔ بحث کے چند اہم نکات یہ ہیں کہ عادت ہمیشہ محدود دائروں میں تلازمات کی جستجو کرتی ہے۔ انفرادیت (Originality) کسی دائرے کی پابند نہیں۔ عادت کا سفر شعوری ہوتا ہے۔ انفرادیت نیم شعوری طریق کار (Sub-conscious Method) کے ذریعہ اپنے سفر کی حدیں وسیع کر لیتی ہے۔ عادت ذہن کے حرکی توازن کو برقرار رکھتی ہے، یعنی اس کی حرکیت کا عمل بتدریج ارتقائی ہوتا ہے۔ انفرادیت نو دریافت قوتوں کی مدد سے اس توازن پر غالب آنے کی استعداد رکھتی ہے۔ عادت راسخ اور بے لوچ ہوتی ہے۔ انفرادیت کی مثال گیلی مٹی کی ہوتی ہے جسے تخلیق کا عمل کسی بھی شکل میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے۔ عادت کی اساس تکراریت ہے۔ انفرادیت جدت اور انوکھے پن کی بساط پر قدم جماتی ہے۔ عادت قدامت پسند ہوتی ہے۔ اور مسلمہ معیاروں کی گرفت سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہوتی یا اس کا حوصلہ نہیں رکھتی۔ انفرادیت کا عمل تخریبی تعمیری یعنی تسلیم شدہ معیاروں کی بیخ کنی کے بعد، ان کے ملبے سے یا انہی کی بنیاد پر معیاروں کی تعمیر کا ہوتا ہے۔(23)

لیکن تخلیقی انفرادیت، قوت ایجاد اور شعری عمل کی غیر معمولی آزادیوں سے یہ مفہوم اخذ کرنا غلط ہوگا کہ شاعر کی انفرادیت اور قوت ایجاد کے سامنے کوئی حد نہیں ہوتی۔ شعری تجربہ یا تاثر وجدان کی سطح پر شاعر کو کتنی ہی مبہم، بے نام اور دھندلی کیفیتوں سے دوچار کیوں نہ کرے اور حواس کی منطق سے وہ خواہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، اس کے فنی اظہار کا عمل ہمیشہ شعوری، متوازن اور جچا تلا ہوگا۔ شعر کی آمد اور آورد کا تصور جس طرح رائج ہے، شاید صحیح نہیں۔ آمد سے مراد صرف یہ ہونی چاہیے کہ شاعر کے حواس اور ادراک کی قوتیں ایسے تجربوں اور رنگوں تک رسائی پر قادر ہیں جو غیر معمولی تخلیقی دفور اور حسی ارتکاز کے باعث میانہ (Normal) عادات رکھنے والے انسانوں کے بس سے باہر ہیں۔ آمد شعری تجربے یا تاثر یا کیفیت کی ہوتی ہے۔ لیکن شعر ایک لسانی صداقت ہے جس کے حصول کی خاطر آمد کو بہرنوع ''آوردن'' کے مرحلے سے گزرنا پڑے گا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کا فرق یہی ہے کہ معمولی بصیرت اور ادراک رکھنے والا شاعر اپنے شخصی یا مستعار تجربوں اور خیالات کو فطری اور ناگزیر زبان عطا کرنے کا ہنر نہیں رکھتا جب کہ غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور شاعر اپنے تجربوں کی بنیاد پر الفاظ و اصوات کی ایسی ہیئت وضع کرنے پر قادر ہوتا ہے جو اس کے تجربے کا لباس ہی نہیں بلکہ تجربے میں جذب ہو کر خود تجربہ بن جاتی ہے۔ اس عمل میں جن انوکھی کیفیتوں کو لسانی پیکر نہیں ملتا یا زبان کے انحصار اور تنگ دامانی کے سبب جو کیفیتیں ان کہی رہ جاتی ہیں، انھیں غیر معمولی شاعری آہنگ کے ارتسامات سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ لسانی صداقت فن شعر کا جبر ہے۔ اس سے روگردانی کر کے اشارات کی کسی ایسی زبان کو ذریعۂ اظہار بنانا جو شاعری کی زبان کے زمرے ہی میں نہیں آتی، فن کی نفی ہے۔ مصوری میں نامصوریت (Painterliness) کی طرح فن شعر میں فن کی نفی سے کسی نئے تصور کی تشکیل اردو کی شعری روایت کا جزو نہیں بن سکی ہے۔ تاہم نئی شاعری میں ایسے تجربے ضرور ہوئے

ہیں جن میں لسانی ہیئت کی شرط کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ مثلاً عبدالمجید بھٹی کی نظم برہمن دیکھیے:

چھن چھن چھن

چھن

چھن چھن۔ چھن چھن۔ چھن چھن چھن۔

چھن چھن

چھن

چھن...... چھن...... چھن...... چھن

(ادب لطیف جون 1948ء)

اس نظم میں صرف چھن چھن کی تکرار جو بقول شاعر برہمن کی پازیب اور گھر کے باہری دروازے کی زنجیر کے ارتعاش سے ابھرتی ہے، نظم کی ہیئت کا تعین کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں مغرب کی سب سے معروف رقاصہ ایزاڈوراڈنکن (اپنی خودنوشت My Life کے مطابق) قدیم یونانی مجسموں کے عضوی تناسب سے ابھرنے والے بصری تاثر، سمندری لہروں کے آہنگ اور رفتار، یا ہوا کے جھونکوں کی زد میں ڈالیوں اور پتوں کی کپکپاہٹ سے فنی اظہار کے نئے زاویے اخذ کرتی تھی۔ اس کا کمال یہ تھا کہ اعضا کی حرکت، اشارات اور ان کے بصری اظہار سے اس نے رقص کی خاموش زبان کو بھی ایسے معانی عطا کیے جو مغربی فنِ رقص کے لیے نئے اور تازہ کار تھے۔ لیکن یہ زبان شاعری کی زبان کیوں کر بن سکتی ہے۔ امیر خسرو نے ایک مہمان کی نشست کی طوالت سے اُکتا کر اسے رخصت کرنے کے لیے آدھی رات کی نوبت کے صوتی تاثر کو 'نان کہ خوردی خانہ برد' یا روئی دھننے کے آہنگ کو 'در پئے جاناں جاں ہم رفت' کی لفظی تنظیم سے منسلک کر دیا تھا۔(24) لیکن یہ لطائف عبدالمجید بھٹی کے تجربے کا جواز نہیں بن سکتے۔ اس تجربے کی شعری منطق کی تائید میں اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نظم کا عنوان برہمن چھن چھن کی آواز کو ایک معنی عطا کرنے اور تاثر کی ایک سمت دینے میں معاون ہو سکتا ہے۔ لیکن کوئی بھی تجربہ اپنی توسیع یا روایت سے اپنے رشتے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا، یہ رشتہ اگر بغاوت یا انقطاع کا ہے اور اس تجربے کی بنیاد اجتہاد ہے تو اس کا جواز بھی اس روایت کی خامیوں میں دریافت ہونا چاہیے۔ لسانی صداقت اٹل ہے۔ لیکن اس کا تصور اضافی ہے، چنانچہ شعر کی زبان میں تبدیلی اور توڑ پھوڑ ہمیشہ ہوتی رہتی ہے۔ اقبال تک، جن کی زبان اور لہجے پر کلاسیکی روایت کے اثرات بہت گہرے ہیں، اس خیال کے حامی تھے کہ "زبان ایک بت نہیں جس کی پرستش کی جائے، بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ ہے" اور یہ کہ "زبان زندہ انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔(25) اعلیٰ تخلیقی استعداد

ان تبدیلیوں کی بنیاد پر اظہار کے نئے امکانات سے متعارف ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کا زیر و بم اور رفتار کا تاثر حسّی کیفیتوں کا انکشاف کرتا ہے مگر شاعری صرف موسیقی نہیں، بلکہ موسیقی، تخیلی یا حسّی تجربے اور لسانی اظہار کے اتصال کا حاصل ہے۔

ان حقائق کے علاوہ شعری اظہار کی اس ہیئت کے حدود کو بھی سمجھنا ضروری ہے جو اظہاریت کے رجحان کا شکل میں ظاہر ہوئی۔ شاعری ''انا پرستی'' کی ایک منزل پر خود مکتفی اور آپ اپنا صلہ بھی ہو سکتی ہے۔ ''گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی'' سے غالبؔ کا مدعا یہی تھا کہ ان کا تجربہ ان کا تجربہ ہے اور کسی دوسرے کو اس پر کوئی حکم لگانے کا کوئی حق نہیں۔ لیکن اس رویّے نے انھیں اتنا خود نگر بھی نہیں بنایا کہ ان کی باتیں صرف ان کے لیے قابلِ فہم رہ جائیں۔ شاعری میں ذاتی علامتوں اور استعاروں کی صورت گری اور ذاتی معانی کا استخراج اگر اس طرح ہوتا ہے کہ تجربہ ایک ذاتی اکائی کی بھول بھلیاں میں گم ہو جائے تو شاعری مجذوب کی بڑ بن جائے گی۔ اظہاریت، مشہود پیکروں کو جوں کا توں پیش کرنے کے بجائے انھیں اس صورت میں پیش کرتی ہے جو ان کے حوالے سے شاعر کے ذہن میں ابھرتی ہے۔ لیکن مشہود کی شرط ناگزیر ہے۔ اسی لیے کوسلر تجریدی فن کی اصطلاح کو آپ اپنی تردید کہتا ہے اور اظہار کی کسی بھی شکل کو تجریدی نہیں تسلیم کرتا۔ کیونکہ تجربے کا اثبات اس شئے سے ہوتا ہے جو مجسّم ہے اور تجریدی پیکر کا سرچشمہ ہے۔ (26)

تجربے کا ہر عمل اپنے انکشاف کے لیے کسی نہ کسی ہیئت کا پابند ہوتا ہے۔ قاری سے اس کا بنیادی مطالبہ ذاتی ادراک کے تجربے میں اشتراک کا ہے۔ لیکن اشتراک کے لیے ضروری ہے کہ آہنگ یا تاثر کا جادو قاری کے حواس کو فتح کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ جذبے کی زبان خاموش بھی ہو سکتی ہے لیکن اس کے اظہار میں چہرے کے بدلتے ہوئے رنگ حصہ لیتے ہیں یا لڑکھڑاتی ہوئی زبان کا بے ہنگم ارتعاش۔ اس کا ابلاغ اسی صورت میں ممکن ہے جب قاری بہ ظاہر بے معنی ارتعاش کے وسیلے سے اس راہ کو پا جائے جو محرک جذبے تک لے جاتی ہو۔ عادلؔ منصوری کی نظم ''یہود یوکان یوس یکروش'' اظہاریت کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ (27) اس نظم میں جو زبان صرف ہوئی ہے وہ نئی لسانی تشکیلات کے بعد بھی شاعری کی زبان کے لیے قطعی اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک ڈور میں لفظوں کو پرو دیا گیا ہے اور آہنگ کا تاثر عبرانی کے قدیم مذہبی صحائف سے مماثل ہے۔ نظم کا صرف آخری مصرعہ شعری لسانیات کی حدوں میں ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہوگا کہ اس نوع کی نظم کی حیثیت برہنؔ کی طرح محض تجربے کی ہوگی یا اس کی بنیاد پر شعری اظہار کے کسی نئے امکان کا سراغ بھی مل سکے گا۔ کیا پتہ کہ آنے والا کل ان تجربوں میں نرسری رائمس (Rhymes) کا پُر اسرار اور لذّت آمیز آہنگ اور انوکھے پن سے معمور معصومیت ڈھونڈ نکالے اور اس دریافت کے سہارے شعری عمل کی کسی نایافتہ منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے۔

کبھی کبھی شعر کی تخلیق اور تفہیم کا رشتہ صرف قاری اور شاعر ہی کا نہیں رہ جاتا۔ تیسرا نقطہ وقت بن جاتا ہے اور اس طرح ایک ایسے مثلث کی تکمیل ہوتی ہے جس میں شاعر اور قاری دونوں پر محیط زمانے کا عمل اظہار و ابلاغ کے مسئلے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پرانی شاعری کے بعض نمونے اپنی معنی خیزی کے باوجود موجودہ عہد کے کسی قاری کے نزدیک محض اس وجہ سے بھی مہمل ہو سکتے ہیں کہ وہ ان تہذیبی علامتوں اور فکری دھاروں کا علم نہیں رکھتا جو ان کی تشکیل میں دخیل رہے ہیں۔ اسی طرح نئی شاعری کو سمجھنے کے لیے موجودہ زندگی کے تضادات، پیچیدگیوں اور متعلقات کا علم بھی ضروری ہے۔ جب پرانی شاعری کو سمجھنے کے لیے بعض اوقات اس زمانے کی فکری روایات، تہذیبی رموز اور مروجہ علمی اصطلاحات کو جاننا ضروری تھا تو آج کی شاعری بھی نئے مسائل کے ادراک، اظہار کے نئے سانچوں، نئی ترکیبوں اور تلمیحوں سے باخبری اور نئی معلومات سے واقفیت کی شرط قاری پر عاید کر سکتی ہے۔ معنی کی نئی سطحوں تک پہنچنے کے لیے علم اور استعداد کی ایک ناگزیر حد تک رسائی پہلے بھی ضروری تھی اور آج بھی ہے۔ یہ اعتراض بھی کہ موجودہ عہد کی شاعری اپنی روایت سے الگ ہو کر محض مغربی روایات کا اثر قبول کرنے کے باعث ناقابل فہم ہو گئی ہے، اس لیے مناسب نہیں کہ اردو شاعری کی روایت کا آغاز ہی غیر ملکی تہذیبوں کی بنیاد پر ہوا تھا۔ ہماری تہذیبی اور ذہنی زندگی میں مغرب کا عمل دخل بیسویں صدی کے خودسر نوجوانوں کی بے راہ روی کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک تاریخی حقیقت اور تہذیبی جبر کا مظہر ہے۔ حالؔی نے اسی جبر کے اعتراف میں مقدمہ تیار کیا۔ تہذیبی سانحوں اور انقلابات کا اثر ذہن اور فکر کے وسیلے سے زندگی کے تمام شعبوں پر پڑتا ہے، چنانچہ معنی اور بیان بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ محمد حسین آزادؔ کہتے ہیں:

> جس طرح قومیں بڑھیں، چڑھیں، ڈھلیں اور فنا ہو گئیں اور ہوں گی اسی طرح زبانوں کا عالم ہے کہ اپنے الفاظ کے ساتھ ساتھ آباد ہے۔ وہ اور اس کے الفاظ پیدا ہوتے ہیں، ملک سے ملک سفر کرتے ہیں، حروف و حرکات اور معانی کے تغیر سے وضع بدلتے ہیں، بڑھتے ہیں، چڑھتے ہیں، ڈھلتے ہیں اور مر بھی جاتے ہیں۔ (28)

معنی کے ایسے پیکر جن کا رشتہ کسی دور کی تہذیب سے گہرا ہو اور جس کے بغیر ان کی انفرادیت ختم ہو جائے، بدلی ہوئی تہذیبی زندگی میں زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتے۔ موجودہ عہد کی شاعری کا غالب رجحان کسی بھی ضابطہ بند طبیعی یا مابعدِ طبیعی نظام سے بے تعلقی کا ہے۔ اسی لیے آج کی شاعری کم و بیش دنیا کی تمام زبانوں میں جنوں کی ایک زیریں لہر سے وابستہ ہے جو خرد کی بے حصولی کا ردعمل ہے۔ اس طرز فکر کا اظہار شاعری کی زبان میں تبدیلیوں، پیکروں کی شکست و ریخت اور آہنگ کے انوکھے تجربوں سے بھی ہوا ہے اور اس کی دلیل، جیسا کہ گذشتہ باب میں عرض کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ ''نئے اور عظیم'' (معنی خیز) موضوعات پیدا ہوں گے تو بنی بنائی زبان کے ڈھانچے کو

سخت صدموں سے گزرنا پڑے گا۔ یہ رویہ جسے افتخار جالب لسانی تشکیل سے تعبیر کرتے ہیں، فکری معروضوں کو زبان میں اس طرح حل کرنے سے عبارت ہے کہ لفظ شیئت حاصل کرلیں۔ یعنی لفظ شے کی علامت محض نہ رہ جائے بلکہ ''ٹھوس جسمیت'' سے ہمکنار ہو جائے۔ منطقی اثبات پسندوں کے یہاں بھی اس میلان کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اس طرح لفظ بیان کا جزو ہوکر بھی ایک منفرد کلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ افتخار جالب نے اس نکتے کی وضاحت منٹو کی کہانی پھندنے اور فیض کی نظم آہستہ (ایک منظر) کے حوالے سے یوں کی ہے کہ فیض کی نظم میں لفظ ''آہستہ'' اور منٹو کے افسانے میں کئی الفاظ (29) شیئت کا درجہ پا کر سماعت اور بصارت کی زد میں بھی آجاتے ہیں۔ مثلاً فیض کی نظم دیکھیے:

رہ گزر، سائے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، ڈوب گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ شباب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ
تم نے کہا آہستہ
چاند نے جھک کے کہا
اور ذرا آہستہ

یہاں ''آہستہ'' کی تکرار نظم کی حرکت کے دھیمے پن کا صوتی اور بصری ادراک بھی مہیا کرتی ہے۔ الفاظ پر خیال یا جذبے کا دباؤ نہیں۔ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ کے آہنگ سے متعین ہوکر خود مختار کل بن جاتا ہے

اور ساتھ ہی ساتھ آہنگی کے اس پورے عمل کو بڑھاتا ہے جسے اس نظم میں پیش کیا گیا ہے۔ ہیئت کے اس نو دریافت تصور کے باوجود فیض کی یہ نظم شعری ہیئت کا ایسا تجربہ نہیں جو اپنے تاثر میں تربیت یافتہ قاری کے لیے کوئی پیچیدگی رکھتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ نظم کا کوئی لفظ لسانی تسلسل سے الگ نہیں۔ اس کے برعکس افتخار جالب کی نظم "قدیم بنجر" جس کے اظہار کی نفسیات کو شاید واضح کرنے کے لیے "نفیس لامرکزیت اظہار" کا عنوان بھی دیا گیا ہے، اپنی ہیئت کے لحاظ سے عام طور پر ایک عجوبہ یا معمہ سمجھی جاتی ہے اور نئی شاعری کی تضحیک نیز اس پر اعتراضات کا حوالہ بنی ہے۔ افتخار جالب کی پیچیدگی اور انوکھے پن کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ اردو کی مروجہ شعری اور لسانی روایت سے الگ ہو کر بھی اپنے اظہار کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ "قدیم بنجر" کا آہنگ غم انگیز طنز سے مملو، رواں دواں، درشت اور پرشور ہے، دیدہ ودل کے صحرا میں اڈتے ہوئے طوفانی بگولوں اور ذہنی تناؤ اور انتشار کا اشارہ یہ۔ عطف اور اضافتوں سے حتی الامکان گریز کے باعث اس نظم کی لسانی ہیئت بے مرکز، غیر تدریجی اور ذہنی چھلانگوں سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ بیشتر الفاظ کلی طور پر خودمختار اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی ہے اور نئے تلازمات سے لفظوں کے درمیان نئے رشتے قائم ہوئے ہیں۔ شاعری کے مروجہ اسالیب کے برعکس، اس نظم میں اکثر الفاظ بیان کے تسلسل کا جبر قبول نہیں کرتے اور اپنے ماقبل اور مابعد لفظوں کی روشنی میں واضح ہونے کے بجائے اظہار کی آزادانہ وحدت رکھتے ہیں۔ بیشتر الفاظ کی حیثیت ایک تار میں بندھے ہوئے برقی قمقموں کی ہے جن کی مجموعیت روشنی کا ایک وسیع اور مہیب تاثر پیدا کرتی ہے، لیکن یہ قمقمے اپنا منفرد وجود اور الگ الگ پہچان بھی رکھتے ہیں۔ اس نظم میں اظہار کی لامرکزیت ذہنی اور روحانی لامرکزیت کے تہذیبی المیے کی علامت ہے اور سوچنے کا عمل کیے بعد دیگرے اشارات اور پیکروں یا ان کے حوالے سے مختلف پیکروں کی دریافت کا عمل ہے۔ ایک تہذیبی اکائی کے بکھرنے کا ردعمل جس ذہنی تناؤ اور اعصابی تشنج کو راہ دیتا ہے، اس کی ترسیل کے لیے نظم میں منتشر لفظی اکائیوں کی تنظیم کی گئی ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے:

نقیب گویائی حرف زن بالارادہ سبقت کہ شرف ذو معنی آرتھوپیڈک اتحاد انضمام بے ڈھب
بجز کراہت عدم تشدد کہ دانت کھانے کے اور ہوتے ہیں بر سر عام لعن طعن اس کے منہ پہ تھوکو
نفیس فسق وفجور کی ڈالیوں نے ہیبت سے چٹے پتوں کا نرم تازہ کلوروفل اس طرح نگلنا شروع کیا ہے
سفید میگنولیائی غنچے دھڑوں پہ دہشت زدہ سراسیمہ بے ارادہ گڑے ہیں دل کو
مآل کم تر کا پاپی رس روگ گھن سرایت برادہ
تجویز ہو رہی ہے دبا دیا جائے
مزاج کی رونقیں نفاست وسیلے قانون صاف ستھرا رکھیں گے بنجر قدیم ذرّے گلو و گفتار ملے کرتے رہے ہیں

فٹ پاتھ منضبط شہری زندگی کے علاہیے کنکریٹ روشن
مبادا تعبیر چھینٹے تند تنگ بحث کا آرتھرائٹس فساد پٹھوں کی اینٹھ تلخی دہن مزا کرکرا
قدامت پسند کابوس شیشہ در شیشہ
شیفتہ و والہ سیاہ سورج کے عین نیچے
گرد باد تکذیب میں اڑ کر تباہ و ویران ہوتا رہتا ہے
گاہے چوراہے میں چکا چوند مندمل زخم
خوفناک گمبھیر چشم بد دور تیرہ محبس
حرام مغز امتحان میں ہے۔

ادبی تجربے میں صوتی اور لسانی طریق کار سے کبھی کبھی کچھ مفید نتائج بھی برآمد ہو جاتے ہیں اور بیشتر صورتوں میں اس سے نقصان صرف بری شاعری کو پہنچتا ہے مثلاً ناسخ کے اس شعر:

اگر ہو پھاہا پر سمندر یقین ہو خاک دم میں جل کر
کہیں جسے آفتاب محشر کھرنڈ ہے داغ آتشیں کا

میں مجموعی آہنگ کی خرابیوں سے قطع نظر ''کھرنڈ'' کا لفظ تجربے کے غم انگیز تاثر کو تباہ کر کے مضحکہ خیز بنا دیتا ہے۔ لیکن افتخار جالب کی اس نظم کو سمجھنے کے لیے قاری پر یہ شرط عاید ہوتی ہے کہ وہ نظم کے مجموعی آہنگ اور الفاظ کے حوالے سے اس نفسیاتی الجھن اور انتشار کو بھی سمجھنے پر قادر ہو جس کی بنیاد پر اس نظم کا مرکزی تاثر وجود میں آیا ہے۔ یہاں قاری کو اس راستے سے ابتدا کرنی ہوگی جسے پاؤنڈ حیاتیاتی طریقہ کہتا ہے اور جسے اس نے ''اگاسی اور مچھلی'' Agassiz And The Fish کی حکایت سے واضح کیا ہے (30) یعنی پیش پا افتادہ مفروضات اور شعری مسلمات سے آزاد ہو کر نظم کی ہیئت اور آہنگ پر پوری توجہ مرکوز کرنی ہوگی اور ہر لفظ یا پیکر (پاؤنڈ کے مطابق Slide) کو دوسرے لفظ یا پیکر کے تقابل میں یکے بعد دیگرے سمجھتے ہوئے معانی کی سطحوں تک پہنچنا ہوگا۔ بظاہر شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ پرانا تہذیبی معاشرہ جس نے اپنے جنسی اور جذباتی تعیش کے لیے منافقانہ کوششوں سے ایک عجیب و غریب ذو معنی اخلاقی ضابطہ تیار کیا تھا، نئی تہذیب کی ملمع کاری اسی کی توسیع ہے۔ اس طرح قدامت ''نئے'' پر مسلط فرسودہ ذہنی نظام اور قوانین کی شکل میں ابھی زندہ ہے۔ اور ''حال'' میں ''ماضی'' کی عیش کوش زندگی گزارنے والے ایک حلقے کی سازش سے نیا معاشرہ آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ قدامت پسندی کے سائے نے نئے معاشرے کے دل و دماغ کو اپنے تحفظ کے لیے دبوچ رکھا ہے لیکن نئے زاویۂ نظر اور نئی توجیہوں کے باعث اندر ہی اندر کھولتے ہوئے فکری اور جذباتی لاوے سے اندیشہ ہے کہ تہذیبی تصنع اور ملمع کاری یا منافقت کا سارا سحر بکھر

نہ جائے اور اس طرح فرسودگی کا نشہ بکھر کر اسے نئی تلخیوں سے بدمزہ نہ کر دے۔ قدیم بنجر کی گرفت نے "نئے" کو تمام ذہنی اور جذباتی مراکز سے محروم کر کے ریزہ ریزہ منتشر کر دیا ہے۔ جنوں کی قدریں کھوکھلی ہیں اور عقل و علم کے سورج سیاہ کہ ان کی روشنی وجود کو منور نہیں کر پاتی۔ جھوٹ اور فریب شکستگی کی آندھیوں میں "نیا" اپنا نجر بنجر بھی کھتا جا رہا ہے۔ سائنسی تہذیب کی چمک دمک ایک لمحے کے لیے اس کی روح کے زخموں کو مندمل کرتی ہے۔ پھر وہی بھیانک ویرانی اور کالی فصلیں اس کے حواس پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ گناہوں سے بوجھل گم کردہ راہ ذہن ابھی امتحان میں ہے۔ افتخار جالب کی یہ نظم بھی قاری کو ابلاغ کے امتحان سے دوچار رکھے گی تاوقتیکہ وہ رسمی شاعری کے سحر اور اس کی وجدانی، فکری اور لسانی فضا سے باہر آ کر زبان اور لفظ کے نئے فلسفیانہ تصورات کی مدد سے اسے سمجھنے کی کوشش نہ کرے۔ مشاعروں کی روایت، عشقیہ موضوعات کی وبا، ادب کے تفریحی تصور اور اصلاحی و افادی شاعری کے غلغلے نے اردو کی شعری روایت کے بیشتر حصے اور قارئین کی اکثریت کو اوسطیت کے ایسے مرض میں مبتلا کیا ہے جسے تسلیم کرنے میں قاری اپنی ذہنی صحت کی توہین سمجھتا ہے۔ تخلیقی عمل بعض اوقات معجزہ کار بھی ہوتا ہے لیکن شاید مناسب ذہنی تربیت، علمی پس منظر اور اعلیٰ تفکر کی قوتوں کے بغیر معنی خیز شاعری کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ اسی طرح اعلیٰ یا غیر رسمی شاعری کی تفہیم کے کچھ تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ دشواری یہ ہے کہ معمولی تعلیم سے بہرہ ور قاری بھی یہ ماننے پر تیار نہ ہوگا کہ سمجھ میں نہ آنے والی شاعری یا فنی اظہار کی نئی ہیئتیں اس کی ذہنی دست رس سے دور بھی ہو سکتی ہیں۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ وہی قاری اس اعتراف میں نہیں جھجکتا کہ تیسرے درجے کی ایک مشین کا عمل اس کی فہم سے بالاتر ہے۔ یہاں وہ مشین کو قصوروار نہیں ٹھہراتا۔ فرانس کے جو شعرا معنی خیز شاعری کو تعقل کی نفی سے ہم رشتہ کرتے تھے غیر معمولی ذہانت اور علم رکھنے والے لوگ تھے۔ اور ان کی ذہانت ہی علم کے بے روح منطقی استدلال کے خلاف جذباتی احتجاج پر انھیں آمادہ کرتی تھی۔ چنانچہ شاعر ہو یا قاری، دونوں کے لیے اس تصور کی بنیاد پر تعقل کی نفی کو ایک مسلک سمجھ بیٹھنا ہلاکت خیز ہوگا۔ لاعنیت (Absurdity) اور ذہنی انتشار و جمود کی بنیاد پر کسی مترتب فلسفیانہ تصور کی تشکیل (مثلاً زین بدھ مت اور داداازم) غور و فکر، علم و ادراک اور سوجھ بوجھ کی اعلیٰ قوتوں کے بغیر کبھی نہیں ہوئی۔

جو قاری پرانی شاعری کے اعلیٰ نمونوں کی تفہیم کا دعویٰ کرتا ہے اور موجودہ عہد کی شاعری (بالخصوص نظم) کو ناقابل فہم یا بے معنی قرار دیتا ہے، اکثر بعض بنیادی حقائق کو فراموش کر دیتا ہے۔ ان حقائق کا تعلق شاعری کے اسالیب سے ہے۔ نئی نظم کی ہیئتیں بدل گئی ہیں۔ غزل کی روایت مستحکم ہے، اس لیے نئی غزل تبدیلیوں کے باوجود اپنی روایت کے سحر اور جبر سے رہا نہیں ہو سکی۔ نظم اس مجبوری سے دوچار نہیں ہے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے اردو میں نظم کے جو اسالیب رائج تھے ان میں ایک تو غیر متعین اور منتشر اسلوب تھا جس میں بند یا مصرعے شعری

تجربے کی توسیع کے بجائے ایک ہی مرکز پر موضوع کے حوالے سے ایک دوسرے سے جڑے ہوتے تھے۔ دوسرا طریقہ مسلسل بیان کا تھا۔ تیسرے کی بنیاد منطقی تدریج پر تھی یعنی ہر بند یا مصرعہ اپنے ماقبل کی منطقی توسیع کرتا ہوا موضوع کو منزل بہ منزل واضح کرتا جاتا تھا۔ پرانی شعری لغت کو رد کر کے نئی لسانی تشکیل نے نئی نظم میں زبان کی نئی ہیئتیں بھی پیش کی ہیں۔ اگر پرانے اسالیب سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کے باعث، قاری صرف انہی کو سمجھنے کی عادت رکھتا ہے تو اظہار کی نئی شکلیں اور تخلیقی انفرادیت کے نئے تجربے اس کے لیے لازماً دشوار ہوں گے۔ ''قدیم بنجر'' یا معنی اور لسانی اعتبار سے اس جیسی دوسری نظموں پر یہ اعتراض بھی عاید ہوسکتا ہے کہ انھیں سمجھنے کے لیے اگر ایک ایک لفظ میں اتنی دشواری کے ساتھ معنی تلاش کیے جائیں تو کیا یہ نظم قاری کو جمالیاتی تجربہ یا فنی تاثر بخشنے میں کامیاب ہوسکے گی؟ یہ مسئلہ یا ایسے تجربوں کی قدر و قیمت کا تعین اس مقالے کے دائرے سے الگ ہے۔ یہاں صرف تجزیاتی عمل اور تحلیلی طریق کار کے ان پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے جن کی تصدیق نئے فلسفیانہ تصورات کرتے ہیں اور جن سے بظاہر مہمل نظر آنے والے تجربے بھی معانی کی ترسیل کر سکتے ہیں۔ یوں جمالیاتی تجربہ بھی ایک اضافی اصطلاح ہے چنانچہ کیلر سے آئن سٹائن تک علوم ریاضی کے ماہرین ریاضی کے مسائل کو حل کرنا بھی ایک جمالیاتی تجربہ قرار دیتے تھے۔ ممکن ہے کہ جب ایسے شعری تجربے تجزیے کی عادتیت کا جزو بن جائیں تو تفہیم کا دقت طلب اور دشوار گزار عمل بھی سہل ہو جائے اور ایسے تجربوں سے مانوس ہونے کے بعد قاری کے لیے ذہنی سفر کی دشواری اور طوالت مختصر ہوتے ہوتے معدوم ہو جائے۔ بدعت کا مفہوم مذہب میں جو بھی ہو، ادب میں تجربوں کا عمل بدعتوں کے بغیر نہیں ہوتا۔ فلسفہ و شعر کے نئے اصول اور آداب اسی طرح متعین ہوتے ہیں اور اسی عمل پر اس حرف تمنا کی ازلی و ابدی رمزیت کا انحصار ہے۔

مقالے کے خاتمے پر یہ عرض کرنا غالباً نامناسب نہ ہوگا کہ ہر معنی خیز شاعری زندگی کا ایک زاویہ سامنے لاتی ہے۔ یہ زاویہ فلسفے کی طرح مربوط اور منظم نہیں ہوتا کیونکہ شاعر خیال کو جذبہ بنا دیتا ہے اور خیال کی صرف اس سطح اور ہیئت پر اپنی توجہ مرکوز نہیں کرتا جو فلسفی کے پیش نظر ہوتی ہے۔ فلسفی اور شاعر کا بنیادی فرق بقول ایلیٹ فکر کے وصف میں نہیں بلکہ جذبے کے وصف میں ظاہر ہوتا ہے۔(31) فلسفی اپنی فکر کو لسانی منطق کے نقطے تک لے جاتا ہے، شاعر اسے حسی اور جذباتی تجربوں میں آمیز کر کے مبہم اور پر اسرار بنا دیتا ہے۔ ایک کے یہاں جذبہ یا احساس منطق میں ڈھل جاتا ہے۔ دوسرا منطق کو جذباتی کیفیت میں منتقل کر دیتا ہے۔ شاعری نہ فلسفے کا نعم البدل ہے نہ مابعد الطبیعیات کا۔ اس کا عمل عقلی سے زیادہ جذباتی اور حسی ہوتا ہے، اس لیے اس کے محاسن و عناصر کا بیان ان اصطلاحوں میں ممکن ہی نہیں جنھیں فلسفی کام میں لاتا ہے۔ اس مقالے میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کے منظر نامے پر جدیدیت کے جن نقوش کی طرف اشارے کیے گئے، وہ تجربہ اور اظہار یا فکر اور جمالیات دونوں سطحوں پر

تاریخ و تہذیب کے عمل سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔اس لیے ان تمام فلسفیانہ تصورات سے ان کی تصدیق کے پہلو سامنے آتے ہیں جنھوں نے نئے انسان اور اس کے کثیر الابعاد مسائل کو مطالعے و تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔پس، جدیدیت نہ صرف مغرب کا عطیہ ہے نہ مشرق کا مفروضہ۔یہ نئے انسان اور اس کی ذات و کائنات کا عالمگیر مظہر ہے جس کی فلسفیانہ اساس ان تمام علما اور مفکرین کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے جو فکر کو زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور لہروں سے الگ نہیں کرتے اور نئے انسان کے ''حال'' میں اس کے ''حال'' کے علاوہ ایک لازماں اور لامکاں صداقت کی جستجو بھی کرتے ہیں۔اسی لیے جدیدیت کا تعین حال بھی کرتا ہے اور حال میں مخفی ماضی و مستقبل بھی۔ اسے انسان کے پورے تہذیبی اور ذہنی سفر، اس کی موجودہ منزلوں اور اس کے آئندہ امکانات......ان سب کے تناظر میں دیکھنا ہوگا۔یہ مقالہ اس سمت میں بس ایک حقیر طالب علمانہ تلاش و تحقیق کا نتیجہ ہے۔

●

حواشی وحوالے

1۔ والیس فاؤلی: جدید فرانسیسی شاعری (ترجمہ۔منہاج برنا) سوغات، جدید نظم نمبر، ص 39۔

2۔ بحوالہ فلسفے کا نیا آہنگ ص 121۔

3۔ یہ پوری بحث ڈاکٹر ہاشم امیر علی کے مضمون: قرآن مجید کے حروف مقطعات رسالہ جامعہ، نئی دہلی، شمارہ نمبر 1، جلد 46، نومبر 1961ء سے ماخوذ ہے۔ ص 3 تا 14۔

4۔ محمد حسین آزاد: سخندان فارس، اشاعت 1907، مطبع مفید عام لاہور، ص 12۔

5۔ ایضاً ص 12۔

6۔ ایضاً ص 47۔

7. Robert Frost : Sentence Sounds, in Modern Poets on Modern Poetry, P.52.

8۔ ایمپسن نے اس ضمن میں ابہام کی سات قسموں سے بحث کی ہے اور مختلف مثالوں کے تجزیے سے ان اقسام کی وضاحت کی ہے۔ مختصراً ان سات قسموں کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

ابہام کی پہلی قسم اس صورت میں پیدا ہوتی ہے جب تقابلی اسمائے صفات، مبہم استعاروں، اور آہنگ میں چھپے ہوئے معنی سے بیک وقت مختلف النوع تاثرات رونما ہوتے ہیں۔ (2) جب دو یا دو سے زیادہ معانی مترادفات کے طور پر اظہار کی ایک ہی ہیئت میں یکجا ہو جاتے ہیں۔ (3) جب دو لاتعلق معانی ساتھ ساتھ بیان میں شامل ہوں (4) جب شاعر کی پیچیدہ ذہنی صورت حال مختلف تاثرات کو ایک ہی مرکز پر جمع کر دے۔ (5) جب خود شاعر کے ذہن میں نظم یا شعر کہتے وقت معانی اچھی طرح واضح نہ ہوں اور اپنے تخلیقی تجربے کی بتدریج تشکیل کے ساتھ وہ نئے معانی کی دریافت کرتا جائے۔ (6) جب متضاد اور غیر ضروری حقائق کی وحدت میں قاری تعبیریں ایجاد کرنے پر مجبور ہو۔ (7) جب شاعر کا ذہن متصادم اور ایک دوسرے کی تردید کرنے والے تجربوں سے معمور ہو۔

—William Empson : Seven Types of Ambiguity, Penguine Books, 1961.

9۔ بحوالہ عبدالقادر سروری: مضمون "اردو ادب بہمنی دور میں" مشمولہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پہلی جلد، پہلی اشاعت، 1963، شعبہ اردو، علیگڑھ مسلم یونیورسٹی۔ علی گڑھ۔ ص 164/165

10۔ 1۔ گیانیشور کا ایک معمہ یوں ہے: کانٹے کی نوک پر تین گاؤں بسے۔ دو اُجڑے ہوئے تھے اور تیسرے

گاؤں میں کوئی نہیں تھا۔ اس میں تین کمہار آئے۔ ان میں سے دو لولے تھے اور ایک گھڑا نہیں بنا سکتا تھا۔ جو گھڑا نہیں بنا سکتا تھا اس نے تین مٹکے بنائے۔ ان میں دو مٹکے کچے تھے تیسرا پکا نہیں تھا۔ جو مٹکا پکا نہیں تھا اس میں پکانے کے لیے تین چاول ڈالے گئے۔ دو کچے رہے اور ایک پکا نہیں۔ اتنے میں تین مہمان آئے۔ دو روٹھ گئے اور ایک کھانا کھاتا نہیں تھا۔ جو کھاتا نہیں تھا اُسے تین روپے دیے گئے۔ دو روپے کھوٹے تھے ایک چلتا نہیں تھا۔ اس وقت وہاں پر تین پرکھنے والے آئے۔ ان میں دو اندھے تھے ایک کو دکھائی نہیں دیتا تھا۔ جس کو دکھائی نہیں دیتا تھا اس کو تین گھونسے مارے۔ دو گھونسے چوک گئے اور ایک لگا نہیں...... (بحوالہ ایضاً ص 167)

2۔ سوزوکی کی An Introduction to Zen Buddhism (ص 58/59) کا یہ حوالہ دیکھیے: ''میں خالی ہاتھ جاتا ہوں اور مکان کو اپنے ہاتھوں میں سنبھالے رہتا ہوں۔ میں پیدل چلتا ہوں اور ایک بیل کی پیٹھ پر سوار ہوں۔ جب میں پل سے گزرتا ہوں تو پانی نہیں بہتا لیکن پل ضرور بہتا ہے۔''

11۔ ڈیلن ٹامس نے Notes On The Art of Poetry میں اس جدلیاتی طریق کار اور پیکروں کے تضاد و تصادم سے نظم کی تعمیر کے عمل کی وضاحت کی ہے۔ اس کے الفاظ میں نظم سکون کا ایک عارضی اور گریز پا لمحہ ہے۔ یعنی ذہن کی پیچیدگی اور غیر متعین کیفیتوں کے درمیان ایک لمحے کی ترتیب و تنظیم کا مظہر۔ ملاحظہ ہو Modern Poets On Modern Poetry، ص 194

12۔ بحوالہ ایڈمنڈ ولسن: علامت نگاری (ترجمہ ضمیر الدین احمد) سوغات، جدید نظم نمبر، ص 26۔

13۔ الفاظ کے درمیانی وقفوں میں معنی کی جستجو محض شاعرانہ انداز بیان یا تنقید کا تاثراتی رویہ نہیں۔ حالیہ برسوں میں Pausology نے علم کے ایک باقاعدہ شعبے کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور لسانیات کے علما کے لیے ''وقفہ'' تحقیق و تجزیے کا ایک مستقل موضوع بن گیا ہے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق چونکہ ''وقفہ'' لفظ پر مقدم ہے اور لفظ کا خاتمہ بھی ''وقفے'' پر ہوتا ہے، اس لیے کلام (Speech) کے مطالعے کے لیے اب عدم کلام (Non Speech) کا مطالعہ فریڈا گولڈ مین ایسلر (Frieda Goldman Eisler) کا خیال ہے کہ ''وقفہ بھی اسی طرح کلام کا جزو ہے جس طرح صوتی الفاظ۔ اور گفتگو میں متواتر وقفے اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ الفاظ میں ایک نئی تخلیقی فضا سموئی جا رہی ہے۔ اگر وقفے نہ ہوں تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ الفاظ عادت کے ایک عام جبر کے تحت خود بخود منہ سے ابلتے جا رہے ہیں۔'' (بحوالہ: ٹائمس آف انڈیا، نئی دہلی، 7 رفروری 1973ء) سکوت کی آواز کے سلسلے میں آکٹیو یو پاز کے یہ الفاظ بھی لائق توجہ ہیں کہ ''جب الفاظ معنی سے عاری دکھائی دیں، اس وقت خاموشی میں معنی کی تلاش کیوں نہ کی جائے'' پاز کا خیال ہے کہ سکوت زبان (کلام) کی نفی نہیں بلکہ اس کا اثبات اور تسلسل ہے۔

وٹگنسٹائن، ہائیڈ یگر اور لیوی اسٹراس نے مختلف طریقوں سے اس مسئلے کو حل کرنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے اور تینوں اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ ''ہر کلام کا خاتمہ (انتہا) سکوت میں ہے۔'' اس طرز فکر کے سبب پاز نے بدھ مت کے فلسفے کو اپنی فکر کی پناہ گاہ بنایا ہے کہ بدھ مت ہر رشتے کی طرح الفاظ کے انقطاع اور خاتمے کی اُلجھن کا جواب بھی فراہم کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پاز کے اس نظریے کے مقابلے میں یہ بات بھی اسی اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ جس طرح ہر آواز کا انجام سکوت ہے اسی طرح ہر سکوت کے حدود کا تعین آواز سے ہوتا ہے۔ بہر نوع، پاز نے سکوت میں معنی کی تلاش کے مسئلے کو نئی حسیت اور اس کے تہذیبی و فکری تناظر سے وابستہ مسائل کا ایک پہلو قرار دیا ہے۔

(Alternating Current, by Paz بحوالۂ ٹائمس آف انڈیا، نئی دہلی، 2/ مارچ 1973ء)

14. Birds fly through me/ and the tree I was Looking at/is growing

in me—Rilke

فضائے جاں سے پرندے گزرتے جاتے تھے ● نگاہ جس پہ رُکی وہ شجر بھی مجھ میں تھا۔ شمیم حنفی

15. Light is heard as music, music seen as Light

کس کو روشنی و رنگ بھی سنائی دیے ● کس نے حرف و حکایت کو بے صدا دیکھا شمیم حنفی

16. Ref. Seven Types of Ambiguity, P.238.

17۔ فلسفے کا نیا آہنگ ص 139

18. The vision of Christ that those doest see Is my vision's greatest

enemy. Thine has a great hook nose like thine,

My has a snub nose like to mine.

19۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:۔

چوم ہی لے گا بڑا آیا کہیں کا کوا

اُڑتے اُڑتے بھلا دیکھوں تو کہاں آ پہنچا

کلموا کالا کلوٹا کاجل

میں اگر مرد نہ ہوتا تو یہ کہتا تجھ سے

دوش پر بکھرے ہوئے ہیں گیسو

بندی دُمدار ستارہ ہے مگر ساکن ہے

اور خاتمہ طوفانِ نوحؑ کی روایت پر ہوتا ہے۔

20. The Act of Creation P.151/53.

21. Ibid, P.171.

22۔ شاد امرتسری کی اس نظم کا تجزیہ عارف عبدالمتین، غلام جیلانی اصغر، تبسم کاشمیری اور جمیل ملک نے کیا تھا۔
ملاحظہ ہو "ادبی دنیا" لاہور، شمارہ 4، ص 216 تا 223

23. The Act of Creation, P.649/73.

24۔ بحوالہ محمد حسین آزاد: آبِ حیات، ناشر مکتبہ اشاعت اردو، دہلی، ص 92/93۔

25۔ مکتوب 9 اگست 1923ء، اقبال نامہ، حصہ اول، ص 56

26. The Act of Creation, P.370.

27۔ نظم یوں ہے:

یہود یوکان یوس یکروش
یاق یغماہلم ہلملم
ہمیغ ہدہ ہمز ہمانار
ہماس ہم خواب ہاتھ آئے ر
ور ید درنج وحید واقد
نیاح نوشہ نمام نملہ ر
تال مانخ متاب منی ر
لبان لبنان لپس لاہوت
لبیق لبیک لت لجاجت ر
لہو سے الھتا دھواں تو دیکھو

(تحریک، دہلی، ستمبر 1968ء)

28۔ سخندان فارس ص 21

29۔ منٹو کے دو جملے مثال کے طور پر یوں ہیں۔ "اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا ہوٹل اس کی لیڈی اسٹینوگرافر کا سر سہلاتا تھا۔ اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔
ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا۔

30. Ezra Pound : ABC of Reading, Faber & Faber, London,
Memlxi Ed. P.18.

31. T.S. Eliot : Selected Prose, P.53.

پس نوشت

اب کہ آپ نے برسوں پرانی یہ کتاب پڑھ ڈالی ہے اور ایک نئی صدی کے مقدرات کا حصہ بن چکے ہیں، یہاں چند وضاحتیں ضروری ہیں۔ اس کتاب کو لکھتے وقت میرے سامنے بیسویں صدی کے اسٹیج پر رونما ہونے والے جو رنگارنگ تماشے، واقعات، اور اس صدی کے دوران سامنے آنے والا جو شعری سرمایہ تھا، اس کی حد 1974ء کو سمجھنا چاہیے۔ ایک معینہ خاکے کی روشنی میں، اپنے منصوبے کے مطابق اس وقت تک میں نے یہ کام پورا کرلیا تھا۔ اس وقت تک ہمارے یہاں جدیدیت اپنی تشکیل کے ابتدائی مرحلوں سے گزر رہی تھی۔ بہت سے نئے لکھنے والے جن میں کچھ پرانے لوگ بھی تھے، ایک مرکز پر جمع ہو گئے تھے۔ یہ لوگ روایتی شاعری اور ترقی پسند شاعری سے آگے، ایک نئی شعری زبان، افکار و احساسات کی ایک نئی دنیا کے متلاشی تھے جہاں ان کے غیر رسمی تجربوں کو قبولیت مل سکے۔ کچھ لوگ صرف زمانے کا رخ دیکھ کر خود کو بدل دینا چاہتے تھے۔ چنانچہ نئی حسیت سے محروم کچھ شاعر اور ادیب بھی اس حلقے میں شامل ہو گئے اور ایک طرح کی تقلیدی جدیدیت کے مبلّغ بن گئے۔ سب کچھ اچھا نہیں تھا۔ سب کچھ بہت برا بھی نہیں تھا۔ اسی لیے، ان میں جو اچھے لکھنے والے تھے، ان کے نام آج بھی روشن ہیں۔ جو معمولی تھے، جلد ہی مطلع سے غائب ہو گئے۔

اب جو پلٹ کر میں گزرے ہوئے زمانے پر نظر ڈالتا ہوں تو کامرانی کے ساتھ ساتھ محرومی کے احساس سے بھی گزرتا ہوں۔ اچھی بری، طمانیت بخش اور تکلیف دہ سچائیوں سے آنکھیں بار بار ٹکراتی ہیں۔ مثال کے طور پر (بیسویں صدی کے دوران) پہلی عالمی جنگ کے بعد کا نقشہ سامنے آتا ہے، اور مغربی سیاست کا شطرنجی کھیل جس نے پورے یورپ کو اتھل پتھل کر کے رکھ دیا تھا۔ اسی تماشے کی تہہ سے تہذیب، آرٹ اور ادب کے نئے تصورات نمودار ہوئے تھے۔ انجام کار، یہ تصورات ایک نئی فنی اور ثقافتی حسیت، ایک نئی بوطیقا کے چھوٹے سے دائرے میں سمٹ گئے۔ اس نئی بوطیقا کے پیمانے مختلف گروہوں اور جماعتوں کے زیر اثر بتدریج بدلتے رہے، اور دھیرے دھیرے کچھ سے کچھ ہوتے گئے۔ ظاہر ہے کہ پہلی عالمی جنگ کے بعد کی سیاسی، سماجی، معاشرتی صورت حال اور ادبی و تہذیبی اقدار کے مجموعی نظام کو سامنے رکھے بغیر جدیدیت کا کوئی منظرنامہ مکمل نہیں ہوتا۔ ایک عجیب و غریب لایعنیت، برہمی، انتشار اور اسی کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی الجھنوں سے بھری ہوئی عجلت پسندی کا رویہ بہت سے لکھنے والوں کے یہاں فروغ پذیر ہو رہا تھا۔ ان حالات میں اعصابی اور فکری تشنج کی ایک دردناک کیفیت بھی نئی حسیت کے بعض ترجمانوں کے شعور پر طاری نظر آتی تھی۔ ایک گہری، بامعنی وحشت اور "بہ قول فیضؔ" کڑے درد" کی تصویریں بھی یورپین ادیبوں کی تخلیقات میں رونما ہو رہی تھیں۔ یہ درد کبھی گیت میں ڈھل جاتا تھا، کبھی نہیں

ڈھلتا تھا اور شاعری صرف ایک روکھا سوکھا بیان بن کر رہ جاتی تھی، ایک طرح کی ایکسرے رپورٹ جو سچائی کو بے نقاب تو کر دیتی ہے، مگر اسے آرٹ اور ادب کا مظہر نہیں بننے دیتی۔ ایشیا اور افریقہ کے ممالک اور ان کی معاشرتی زندگی میں اس وقت شدید برگشتگی کے آثار نمایاں تھے۔ مگر جہانِ اوّل یعنی مغربی دنیا پر نازش بے جا اور نشے کی ایک کیفیت بھی طاری تھی، اپنی مادّی برتری کے واسطے سے، جس کی تفہیم و تعبیر اقبالؔ کے لفظوں میں یوں بھی کی جا سکتی تھی کہ:

نہ بادہ ہے، نہ صراحی، نہ دورِ پیمانہ
فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزمِ جانانہ

یہ سب تو تھا، پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ مادّی برتری کا بھی ایک اپنا جادو ہوتا ہے، اسی طرح جیسے اجتماعی محرومی اور فکری ناداری کا ایک خاص اور علاحدہ جبر ہوتا ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر، مغرب میں تو یہ ہوا کہ تمدنی زندگی کی تمام تر نخوتوں کے باوجود، وہاں ادیبوں اور فن کاروں کا ایک ایسا حلقہ بھی مرتب ہوا جو اپنی تہذیب کو، معاشرت کو، سیاست کو، گہرے شک کی نظر سے دیکھتا تھا اور اپنے اخلاقی زوال کے باعث بڑی تشویش میں مبتلا اور پریشان تھا۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی موزیک تھا اور اس کے کئی رنگ تھے۔ لیکن ہمارے یہاں کچھ تو اوپر سے اوڑھی ہوئی ترقی پسندی کی ضد میں، کچھ مغربی تصورات اور عمرانی و اجتماعی زندگی سے متعلق ادھ کچری واقفیت نے، اور کچھ مختلف کہے جانے کی للک نے، ادیبوں اور فن کاروں کے ایک بڑے حصے کو مغربی ادیبوں کے صرف ایک رنگ کی الٹی سیدھی تقلید کے راستے پر لگا دیا۔ علامت اور تجرید نے زور پکڑا۔ فقہی بحثوں کے لیے کچھ موضوعات ہاتھ آ گئے۔ لیکن یہ کہ ادب اور تہذیب کے معاملات اپنی ایک مخصوص منطق رکھتے ہیں، اس سچائی سے آنکھیں پھیر لی گئیں۔ تخلیقی حسیت اور طرزِ اظہار کے اسالیب گزرتے ہوئے ماہ و سال کے ساتھ، کیلنڈر کی طرح نہ تو بدلتے ہیں، نہ بدلے جا سکتے ہیں۔ ادب اور تہذیب کے معاملات پر ادھوری گرفت اور (شہرت کی طلب یا دنیاداری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی) فکری جلد بازی کے نتائج، اسی لیے، اکثر عبرت ناک ہوتے ہیں۔ مانا کہ زندگی کی رفتار بہت تیز ہے اور نہ تو زمانہ کبھی ٹھہرتا ہے نہ گھڑی کی سوئیاں پیچھے کی طرف گھومتی ہیں، تاہم تہذیبی روایت کی طرح ادب اور فن سے وابستہ روایتیں بھی، بہر حال، اپنی ایک الگ چال رکھتی ہیں۔ رک رک کر آگے بڑھنا، کبھی ٹھہر جانا، ٹھٹھک کر رہ جانا اور مڑ مڑ کر اپنے ماضی کو دیکھنا، نئی رتوں میں "پرانے پتوں کی مہک" کا احساس کرنا، حال اور مستقبل کی حقیقتوں سے انکار کیے بغیر اپنے ماضی میں تاک جھانک کا سلسلہ جاری رکھنا...... یہ سب کچھ اس کے فطری چلن کا حصہ ہے۔ شاعر، ادیب، آرٹسٹ، روحانی تجربوں سے گزرنے والے صوفی سنتوں کی طرح، بے شک تخلیقی چھلانگیں لگانے پر بھی قادر ہوتے ہیں۔ زمانے کی عام روش کے پابند نہیں ہوتے اور ان کے آئینۂ افکار

میں ہمیں آنے والے دور کی تصویریں بھی کبھی کبھار دکھائی دے جاتی ہیں۔ لیکن وقت کے تسلسل کا راز سمجھے بغیر، آنکھیں بند کر کے اپنے آپ کو حال اور مستقبل کے حوالے کر دینا، باطن کی طلب اور روح کی بساط پر بے چینی کے کسی بامعنی احساس سے دوچار ہوئے بغیر، قدیم کو جدید یا جدید کو مابعد جدید بنانے پر مصر ہونا، صبح و شام کے لباس کی طرح اپنے خیال کی جہتیں اور اپنی ترجیحات، اپنے موقف اور معیار بدلتے رہنا، ادب اور آرٹ کا نہیں بلکہ زمانہ سازی کا اندھا کھیل ہے۔ اس طرح کے چالاک، نٹ نما چابی دار کھلونوں جیسا تماشا دکھانے والے مداری، ادیبوں شاعروں میں بھی گھل مل گئے تھے جن کا شعور دیکھتے دیکھتے بدل جاتا تھا۔ آج جمہوریت اور سیکولرزم کی دھن چھیڑ رکھی ہے، کل فاشسٹ اور فرقہ پرست بن بیٹھے۔ بیسویں صدی کی چھٹیں اور ساتویں دہائیوں کے دوران ہمارے یہاں جدیدیت سے وابستہ کچھ لوگوں نے، وہ جو ایک تقلیدی، رسمی اور روایتی ادبی منشور کا چولا پہن لیا اور ان کے یہاں نئی حسیت اپنی باغیانہ اور انقلابی روش کو چھوڑ کر ایک طرح کا بے ضرر، مجہول اور Toothless میلان بن گئی تو اس لیے کہ ہمارے لکھنے والوں کی اکثریت، کبھی مجبوراً اور کبھی مزاجاً، مغربی جدیدیت اور آواں گارد کی تمام جہتوں کو گرفت میں لینے سے قاصر تھی، یا یہ کہ جدید ادیبوں کی صف میں ایسے بہروپیے بھی شامل ہو گئے تھے جو ادب کو یا تو زمانہ سازی کے عام عمل کا حصہ سمجھتے تھے یا پھر کچھ معلوم، کچھ نامعلوم سیاسی اسباب، مقاصد، ضرورتوں اور مصلحتوں کے تابع تھے۔ سیاست دانوں کی ذہنی قلابازیاں اور ہر آن بدلتی ہوئی وابستگیاں تو خیر سمجھ میں آتی ہیں، مگر جذبے، احساس اور تخلیقی ترجیحات میں بدلاؤ جب بھی آتا ہے، اپنا جواز ساتھ لاتا ہے۔ ہم موجودہ ماحول میں اس پورے سلسلے کا پھر سے احاطہ کرتے ہیں تو جہانِ اوّل اور جہانِ سوئم کے ادبی تصورات کی سمت و رفتار، یونیورسٹیوں کے زیرِ سایہ پنپنے والی ادبی سرگرمیوں کے مشاہدے اور معروضی جائزے سے کئی توجہ طلب سچائیوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔ مغربی زبانوں میں بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیوں کے دوران بہت اعلا درجے کا تخلیقی ادب لکھا گیا۔ ادب کے ساتھ ساتھ مصوری اور موسیقی میں بہت معنی خیز تجربے کیے گئے اور نئی انسانی صورت حال کے سیاق میں ایک نئے ادبی اور تخلیقی تناظر کی تشکیل ہوئی۔ مغرب یا انگریزی کے ذریعے ہم تک پہنچنے والا سارا ادب صرف نو آبادیاتی عمل اور انگریزوں کے سیاسی اقتدار کی علامت نہیں ہے۔ اس ادب نے ہمیں دنیا کو دیکھنے، سمجھنے اور سوچنے کے کچھ نئے راستے بھی دکھائے۔ ہمیں اپنی ہستی کے اور اپنے عہد کے اور بدلتی ہوئی انسانی صورت حال کے ایک نئے شعور سے روشناس بھی کرایا۔ اس پورے سلسلے کی کئی سطحیں ہیں، اور ایک ساتھ کئی جہتیں ہیں۔ ان کے مجموعی مزاج اور مفہوم کا تعین کرنے سے پہلے آواں گارد میلانات کی بنیادی حقیقتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے یہاں نئی حسیت کے رسمی عناصر اور نئی شاعری کے فیشن پرستانہ رویوں کی قبولیت نے، ایک طرح کی بے لگام جذباتیت کو، اور پیش رو روایت سے اپنے اختلاف پر جا و بے جا اصرار کے نتیجے میں، رفتہ رفتہ، ایک مہلک ذہنی یک

رسمے پن کوراہ دے دی۔ تخلیقی ادب کے ایسے نادر نمونے بھی سامنے آئے جن میں لکھنے والوں کے شعور اور اظہار کا حلیہ بدلا نہیں گیا تھا، بلکہ بگاڑ دیا گیا تھا۔ اچھے بھلے شاعر اور افسانہ نگار تجربہ پسندی کی رد میں خود کو سنبھال نہ سکے۔ رہی سہی کسر علامتی اور تجریدی اسلوب سے بے محابا شغف نے پوری کر دی۔ تجربہ پسندی کا بے تحاشا شوق صرف نئی صداقتوں تک نہیں لے جاتا، ہمارے اپنے وجود کی صداقت کا حجاب بھی بن جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، نوبت یہاں تک پہنچی کہ نئے ادب کا نقشہ ہی بدل گیا۔ کچھ نئے لکھنے والے مسخرے پن پر اتر آئے۔ نئی حسیت کی تشریح و تعبیر کا عمل بھی کچھ انقلابی تبدیلیوں کی زد میں آ گیا۔ تاریخ سے زیادہ انتھروپولوجی کا اور جیتی جاگتی سماجی سچائیوں سے زیادہ ادب کی تفہیم اور تفسیر کے نام پر انسان کے حاضر اور موجود کی جگہ اساطیری جڑوں، عمرانی اور ساجیاتی علوم کا وظیفہ پڑھا جانے لگا۔ یہ سب اپنی تخلیقی معذوریوں اور فکری نارسائیوں، اور جیتی جاگتی، جلتی ہوئی سچائیوں کو چھپانے کی ایک ترکیب تھی، نئی حسیت کے نقلی نام لیواؤں کے لیے...... کسی بھی تہذیبی اور تخلیقی روایت کے ارتقا کا یہ بنیادی رمز بھی بھلا دیا گیا کہ ہر معاشرہ اپنے لیے اجنبی تصورات کی تشکیل اور ان کے معانی کا تعین، اپنی تخلیقی طینت اور ثقافتی تلاش و طلب، عادات یا معاشرتی تقاضوں کی روشنی میں کرتا ہے۔ دنیا کے تمام علاقوں کی قدامت، تجدد یا ترقی اور تعمیر کے معیار، ہر علاقے میں رہنے بسنے والوں کی قدریں اور ترجیحات یکساں نہیں ہوتیں۔ ہر ایک کی ترقی پسندی اور جدیدیت میں بہت کچھ ایک جیسا، لیکن بہت کچھ مختلف بھی ہونا چاہیے۔ چنانچہ ہندستان کی مختلف زبانوں میں، ایک ہی زمانے کا سارا ادب ایک سا نہیں ہے۔ ایک اردو کو چھوڑ کر ہندستان کی کسی بھی دوسری زبان میں جدیدیت، کولونیل ازم، نشاۃ ثانیہ کا وظیفہ اس طرح نہیں پڑھا گیا کہ یہ تمام اصطلاحیں معنی و مطلب کے ایک دائرے کی قید میں آ جائیں اور ہر لکھنے والا ایک ہی راگ الاپنے لگے...... بے شک، کچھ لوگوں نے اس فکری رجیمنٹیشن (REGIMENTATION) کو قبول نہیں کیا اور عملاً اس موقف پر اصرار کیا کہ ایک ہی زبان کے سب لکھنے والے ہمیشہ ایک طرح نہیں سوچتے۔ مگر عمومی سطح پر، ہمارے یہاں جدیدیت کی جو پہچان مقرر ہوئی، اسے کچھ لوگوں نے ایک شرعی ضابطے کی طرح نافذ کرنا چاہا اور سب کو کھینچ کھانچ کر ایک کرنے کی کوشش کی۔ یہ پہچان بڑی حد تک ادھوری، سطحی اور ناقص تھی، اور اس کا سب سے بڑا عیب یہ تھا کہ اس میں سے آواں گارد طرز احساس کی اخلاقی صلابت، احتجاجی روش اور مسلمات سے انکار کا عنصر تقریباً خارج کر دیا گیا تھا۔ بہت کم لکھنے والوں نے اپنے حواس بجا رکھے، چنانچہ انتہا پسند ادیبوں اور نظریاتی ادعائیت کے نمائندوں کی قائم کردہ جس روایت سے انحراف کے دعوے کیے جاتے تھے، اس کی جگہ ایک نئی ادعائیت اور انتہا پسندی نے لے لی۔ جدیدیت اور نئی حسیت کے نام پر CUT AND PASTE قسم کی تنقید کو بھی انسانی ضمیر کی قیمت پر، کبھی سرکاری اداروں کے خرچ پر، ترقی دی جانے لگی۔ اپنے تہذیبی اور طبیعی سیاق کو بہتوں نے قطعاً غیر اہم سمجھ لیا۔ جدیدیت اور نئی

حسیت کو ایک نیا ادبی اسٹیبلشمنٹ (ESTABLISHMENT) بنانے کے جتن کیے گئے، کم و بیش اسی انداز میں جو روایتی ترقی پسندی کے انحطاط اور ابتری کا سبب بنا تھا۔ اس رویے میں بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کے دوران اتنی تیزی آ گئی کہ انسانی صورت حال کے وسیع تر ادراک اور سیاسی و سماجی سروکار کی باتیں پس پشت جا پڑیں۔ تاریخ کی یہ ستم ظریفی بھی یاد رکھے جانے کے لائق ہے کہ ہندستان کے بعض علاقوں اور زبانوں کے سیاق میں اس دہائی کو BURNING SEVENTIES یا ایک ''جلتے ہوئے دور'' کا نام دیا گیا ہے۔ ہمیں اپنے آپ سے بھی پوچھنا چاہیے کہ اردو کے تخلیقی کلچر اور بنگالی، مراٹھی، ہندی، ملیالم، کنڑ کے تخلیقی کلچر میں اتنا فرق کیسے آ گیا؟ جب تاریخ کا حوالہ مشترک ہے تو طرز احساس میں بھی اشتراک کی مزید گنجائش نکلنی چاہیے تھی! ایسا جو نہیں ہوا تو اس کا سبب کیا تھا؟

آٹھویں دہائی کی شروعات کا دور، جب اس مقالے کی تکمیل ہوئی، ایک طرح کی مبالغہ آمیز اور جذباتی حسیت کے عمومی چلن کا دور تھا۔ اسی وجہ سے رفتہ رفتہ نئے لکھنے والے بھی دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے...... ایک وہ جس کے لیے ادبی صداقت ہر صداقت کا بدل تھی اور جمالیاتی ادراک، ادراک کی دوسری تمام سطحوں پر حاوی تھا، دوسرا وہ جس نے روایتی ترقی پسندی کی طرح روایتی جدیدیت کو بھی بے یقینی اور شک کی نظر سے دیکھنا شروع کر دیا۔ اب، جو میں اس جذباتی ماحول سے نکلنے کے بعد، ذرا دور سے اس پورے قصے کا جائزہ لیتا ہوں اور مجھے اپنی معروضیت کو بروئے کار لانے کی سہولت پہلے سے زیادہ میسر ہے، تو جدیدیت کے سارے ہنگامے کا تناظر بھی بیسویں صدی کی آخری دو تین دہائیوں کے مقابلے میں وسیع تر دکھائی دیتا ہے۔ اس تغیر پذیر صورت حال کا مثبت پہلو یہ ہے کہ انتہا پسند گروہ کا لہجہ بھی اب مدھم، متوازن اور مفاہمت آمیز محسوس ہوتا ہے۔ بے روح تجربہ پسندی سے نا آسودگی کا میلان قوی تر ہوا ہے۔ شعر و ادب کی لسانی صداقت کے تصور میں پھیلاؤ پہلے سے کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ اب ادب سے زندگی کے حوالے کو منہا کرنے کے بجائے اسے ایک طرح کی مرکزی حیثیت دی جانے لگی ہے اور اس یقین پر بھروسا بڑھا ہے کہ ادب کا مطالعہ، بہر حال، مردہ SLIDES کا مطالعہ نہیں ہے۔ ہر تخلیقی تجربے کا محور انسان ہے، اور اسی سے وابستہ اندھیرے اجالے مجموعی انسانی صورت حال کا خاکہ مرتب کرتے ہیں۔ کچھ نہ کہنے کا سلسلہ جلد ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ ادب میں بشریت کے اخراج کا مطلب کیا نکلتا ہے اور کیا نکالا گیا، اس طرح کے سوالوں پر پچھلی دونوں کتابوں میں بحث کی جا چکی ہے۔ ہر لکھنے والے کے ادبی اور تخلیقی شعور کا ایک اپنا دائرہ اور بصیرت کا ایک اپنا محدب شیشہ ہوتا ہے جس میں منعکس ہونے والے مظاہر کے روپ رنگ ہمیشہ یکساں یا مساوی نہیں ہوتے۔ کسی ٹھوس تجربے کی تجریدی تصویر بنانے کے لیے اس کی طبعی، مانوس اور محدود شبیہ پر گرفت ناگزیر ہے۔ ادب اور آرٹ کے تناظر کی تشکیل کسی بیرونی ہدایت نامے، حتّٰی کہ تجربے میں آنے

والے معروض کی عام شرطوں سے بھی مستثنیٰ ہوتی ہے۔ لسانی شکست و ریخت اور شاعری یا مصوری میں CONCRETEاور ABSTRACT کے تضاد و تصادم کا اپنا الگ قرینہ ہوتا ہے، ایک بن لکھا ضابطہ ہوتا ہے، تخلیقی حسیت سے ایک خاموش مفاہمت کا عنصر بھی سرگرم رہتا ہے، چنانچہ شعر و ادب کی تمام صنفوں میں منٹو اور میراجی کے وقت سے لے کر آج تک، نئے، معنی خیز اور مستحکم تجربوں کی روایت جاری ہے۔ اس روایت پر کوئی حکم لگانے یا اس کی شناخت مقرر کرنے سے پہلے ہمیں اس کی تمام جہتوں کو نظر میں رکھنا ہوگا۔ باقر مہدی نے اپنی حالیہ تنقیدی کتاب میں ایک سہ رخی نظریاتی کشمکش کا تذکرہ کیا ہے۔ انھوں نے فاشسٹ اور فرقہ پرست سیاسی جماعتوں کی گرفت کے باعث ہمارے ادبی کلچر کی موجودہ صورت حال کا احاطہ بھی کیا ہے۔ اس کتاب میں آج کی دنیا میں ادیب کے موقف اور ادب کے مجموعی رول سے وابستہ سوال بھی اٹھائے گئے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے مرکزی دھاروں پر اصرار نے کسی تیسرے رخ کی پہچان پر، آج سے پہلے، پردے تو نہیں ڈالے تھے، لیکن یہ پہچان یا تو نہایت دھندلی تھی، یا پھر کچھ دور جا پڑی تھی۔ اب اس کی بحالی اور بازیافت کا وقت آ گیا ہے۔ میں خود، اس خراب آثاری کے دور میں پچھلی دونوں کتابوں کے واسطے سے متعین ہونے والے تصورات پر اب مڑ کر نظر ڈالتا ہوں تو خود اپنے موقف کی طرف سے بھی مجھے قدرے بے اطمینانی کا احساس ہوتا ہے۔ اس بے اطمینانی کا تقاضہ یہ تھا کہ ایک بازدید یا SECOND LOOK کی راہ اپنائی جائے، لیکن اس کے لیے نئے سرے سے مشقت کرنی ہوتی اور خاصا وقت بھی درکار ہوتا جو مجھے میسر نہیں!

لہٰذا ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ان کتابوں کو، اپنی اوریجنل صورت میں پھر سے سامنے لانے کی جگہ، انھیں مناسب ترمیم و اضافے کے بعد شائع کیا جاتا، لیکن میں طبیعتاً ایک تو اکتایا ہوا، نئے کاموں میں الجھا ہوا اور سست رَو ہوں دوسرے کچھ دوستوں عزیزوں نے شاید میری معذوری کو دیکھتے ہوئے مجھے یہ راستہ سجھا دیا کہ جہاں تہاں تحریر اور کتابت کی کچھ غلطیاں درست کرنے کے بعد یہ سارا مواد کمپیوٹر کمپوزنگ کے لیے دیا جا سکتا ہے۔ ان بہی خواہوں اور مہربان دوستوں میں مجھے شمس الرحمن فاروقی، پروفیسر قاضی افضال حسین اور آصف فرخی کا شکریہ خاص طور سے ادا کرنا ہے۔ ان کتابوں کے پرانے ایڈیشن دستیاب نہیں اور کچھ لوگ ایسے ہیں جو اب بھی انھیں پڑھنا اور پاس رکھنا چاہتے ہیں، اس لیے ان کتابوں کی نئی اشاعت پر میں ایک بار پھر سے نیشنل کونسل کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ان احباب کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے ان کتابوں کی پہلی اشاعت کے بعد ان کے لیے اپنی شدید پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کر کے انھیں میری توقع سے زیادہ شہرت دی تھی!

شمیم حنفی

دہلی،

17 نومبر، 2004ء

کتابیات

1. Bigsby, C.W.E. : Dada And Surrealism, 1972

2. Bree, Germaine : (Ed.) Camus, 1962.

3. Brooks, Cleanth : Modern Poetry And the Tradition, 1965

4. Cassirer, Ernst : An Essay On Man, 1969.

5. Eliot, T.S. : Selected Prose, 1963.

6. Empson, William . Seven Types of Ambiguity, 1961

7. Hamburger, Michael : The Truth of Poetry, 1969

8. Koestler, Arthur : The Act of Creation, 1967.

9. Langer, Susanne K. : Feeling And Form, 1959.

10. Macleish, Archibald : Poetry And Experience, 1965

11. New American Library : Bhagvad Gita, 1956.

12. Phillips, William (Ed.) Art and Psychoanalysis, 1967.

13. Poggioli, Renato : The Theory of Avant-Garde, 1968.

14. Pound, Ezra : ABC of Reading, Mamlxi Ed.

15. Reader, Melvin : (Ed.) A Modern Book of Esthetics, 1965.

16. Read, Herbert : Art And Society, 1937.

17. Schlenoff, Norman : Art in the Modern World, 1965.

18. Scully, James. : (Ed.) Modern Poets on Modern Poetry, 1966.

19. Sted., C.K. : The New Poetics, 1967.

20. Wager, W. Warren : (Ed.) Science, Faith And Man, 1968.

21. Wind, Edgar : Art And Anarchy, 1963.

1۔ آزاد ۔ محمد حسین

سخندانِ فارس (1907ء)

2۔ افتخار جالب : (1) ماخذ (مکتبہ جدید۔لاہور)

(2) نئی شاعری (1966ء) مرتبہ

3۔ بزم اقبال ۔ مرتبہ فلسفۂ اقبال (1957ء)

4۔ تاج، تصدق حسین ۔ مرتبہ
مضامین اقبال (احمد حسین جعفر علی۔حیدرآباد)

5۔ راشد، ن۔م : (1) ماورا (1969ء)
(2) ایران میں اجنبی (1969ء)
(3) لا=انسان (1969ء)

6۔ سجاد ظہیر: روشنائی (1959ء)

7۔ سردار جعفری: ترقی پسند ادب (1957ء)

8۔ سلیم احمد: نئی نظم اور پورا آدمی (1962ء)

9۔ سوسین لینگر: فلسفے کا نیا آہنگ، مترجمہ : بشیر احمد ڈار (1962ء)

10۔ شریف ایم۔ایم۔: جمالیات کے تین نظریے (1963ء)

11۔ شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی۔ مرتبہ
علی گڑھ تاریخ ادب اردو۔ پہلی جلد (1963ء)

12۔ ظفر اقبال: گلافتاب (سویرا آرٹ پریس۔لاہور)

13۔ عبدالحکیم، خلیفہ: فکر اقبال (الائیڈ پریس۔لاہور)

14۔ عسکری، محمد حسن۔ 1۔انسان اور آدمی (1953ء)
2۔ستارہ یا بادبان (1963ء)

15۔ عظمت اللہ خاں: سریلے بول (1940ء)

16۔ فراق گورکھپوری۔ 1۔اردو کی عشقیہ شاعری (1945ء)
2۔من آنم (1962ء)

17۔ قاضی سلیم: نجات سے پہلے (مکتبہ شب خون۔الہ آباد)

18۔ میراجی: 1۔اس نظم میں (1944ء)
2۔مشرق و مغرب کے نغمے (1958ء)
3۔میراجی کی نظمیں (ساقی بک ڈپو۔دہلی)

رسائل واخبارات

1۔ ادبِ لطیف۔لاہور۔جنوری 1963ء فروری 1963ء

2۔ ادبی دنیا۔لاہور۔شمارہ 4

3۔ جامعہ،نئی دہلی،شمارہ 1،جلد 46،نومبر 1961ء

4۔ سوغات۔بنگلور۔شمارہ 1۔7/8(جدید نظم نمبر)۔9۔10۔

5۔ سویرا۔لاہور،شمارہ 17/18۔19/20/21

6۔ شب خون۔الہ آباد۔جولائی 1968ء فروری 1970ء

7۔ شعر و حکمت۔حیدرآباد۔راشد نمبر۔1971ء

8۔ فنون۔لاہور۔شمارہ 8۔

9۔ ماہِ نو۔کراچی۔اپریل 1961ء

10۔ نصرت۔لاہور۔شمارہ 11

11۔ نیا دور۔کراچی۔شمارہ 7/8۔13/14۔15/18۔23/24

....

The Times of India, New Delhi: 18.7.1972, 7.2.1973, 2.3.1973.

●

(مقالے میں اشعار اور نظموں کے اقتباسات کے ساتھ شعرا کے ناموں کی نشاندہی کردی گئی ہے۔اس لیے فہرست ماخذ میں شعری مجموعوں کے نام شامل نہیں کیے گئے ہیں۔صرف ان مجموعوں کی نشاندہی کی گئی ہے جن کے مقدمات یا پیش لفظ کے حوالے مقالے میں دیے گئے ہیں۔)